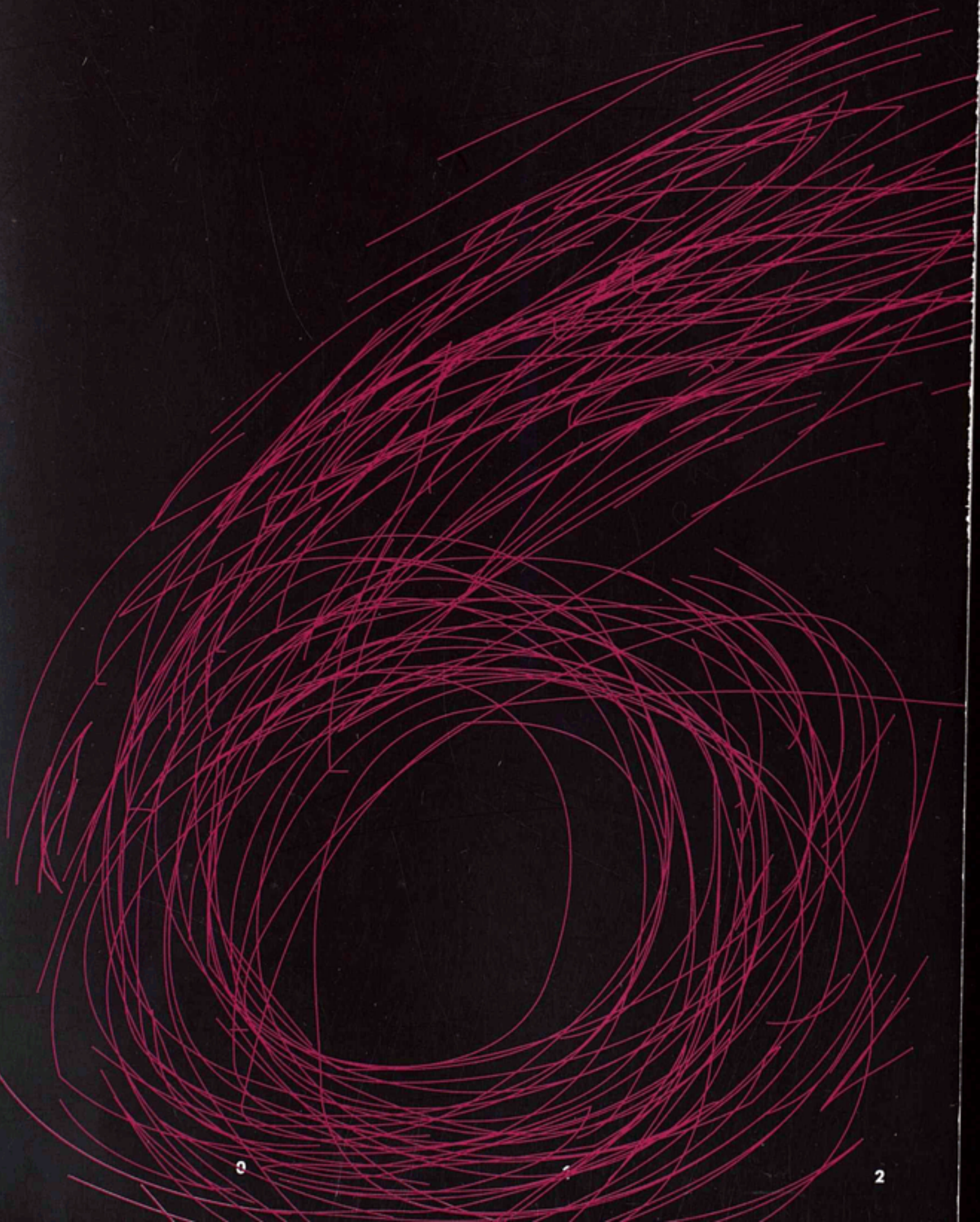
ИСКУССТВО КИНО



Держись за перец

в своём телевизоре!

www.peretz.ru

Указанный логотип является кобрендингом телеканала "ТВ ДАРЬЯЛ"

Ркелама. Свидетельство о регистрации СМИ Эл № ФС-77-48582 от 14 февраля 2012

Каннский фестиваль каждый год дает интересный материал для дискуссии и аналитических статей — об актуальных художественных трендах, об изменениях общественного настроения, об особенностях восприятия кинематографической реальности. Канн-2012 не стал исключением, его программы и отдельные фильмы вызвали не только восторженные отклики, но и полемику в профессиональной среде, что в какой-то степени нашло отражение в разных текстах этого номера, опубликованных в рубриках «Здесь и теперь», «Репертуар», «Разборы». «Имена» и «Опыт» предоставляют слово самым обсуждаемым сегодня режиссерам — каннским фаворитам Михаэлю Ханеке, Карлосу Рейгадасу, Кристиану Мунджу и Томасу Винтербергу.

В «Чтении» — два сценария молодых кинодраматургов Екатерины Мавроматис и Андрея Мигачева (мы публиковали его сценарий «Клининг», участвовавший в конкурсе «ИК» «Личное дело»-2010), а также рассказы Марины Сасиной, автора сценария «Одна война», который тоже был опубликован в «Искусстве кино» и позже поставлен Верой Глаголевой.

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №6/2012

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — ЛЕВ КАРАХАН — АНДРЕЙ ПЛАХОВ
Фестиваль отчаяния?
Канн-2012

РЕПЕРТУАР

25
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Аутентист
«Любовь», режиссер Михаэль Ханеке

30
АНТОН ДОЛИН
Некелейное
«За холмами», режиссер Кристиан Мунджу

36
ОЛЕГ ЗИНЦОВ
Представлять
Holy Motors, режиссер Леос Каракс

41
ЕЛЕНА ПЛАХОВА
Битва в телесах
«После мрака свет», режиссер Карлос Рейгадас

44
ЛАРИСА МАЛЮКОВА
Чужой
«Охота», режиссер Томас Винтерберг

48
ИГОРЬ СУКМАНОВ
Математический импрессионизм
«В другой стране», режиссер Хон Сан Су

52
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Обмен
«Рай: Любовь», режиссер Ульрих Зайдль

55
СТАС ТЫРКИН
Небеса могут подождать
«Доля ангелов», режиссер Кен Лоуч

58
НИНА СПУТНИЦКАЯ
Welcome, или Посторонним вход воспрещен
«Королевство полной луны», режиссер Уэс Андерсон

62
ИГОРЬ СУКМАНОВ
После Бога
«После Лусии», режиссер Мишель Франко

66
ОЛЬГА ШАКИНА
Дорога в прекрасной пустоте
«Мад», режиссер Джефф Николс

КОММЕНТАРИИ

71 АЛЕКСАНДР РУБЦОВ
Большое представление для взрослых

76 АНДРЕЙ ДЕМЕНТЬЕВ
Бабушка Соня и Эйзенштейн

ИМЕНА

81 КАРЛОС РЕЙГАДАС:
«Если все объясню, я разрушу вашу свободу»
Беседу ведет Марина Торопыгина

85 КАРЛОС РЕЙГАДАС:
«Форма и содержание — одно и то же»
Беседу ведет Татьяна Иенсен

РАЗБОРЫ

95 ЕЛЕНА СТИШОВА
Призрак Иуды. Триптих

ОПЫТ

105 МИХАЭЛЬ ХАНЕКЕ:
«Я рад, что снял простой фильм»
Беседу ведет Деннис Лим

109 КРИСТИАН МУНДЖУ:
«Все нужно подвергать сомнению»

115 ТОМАС ВИНТЕРБЕРГ:
«Я вернулся к самому себе»

MEDIA

121 СЕРГЕЙ МУРАТОВ
Культурная контрреволюция
ТВ: ликвидация документального кино

ЧТЕНИЕ

131 ЕКАТЕРИНА МАВРОМАТИС
Стыд
Сценарий

149 АНДРЕЙ МИГАЧЕВ
VHS
Сценарий

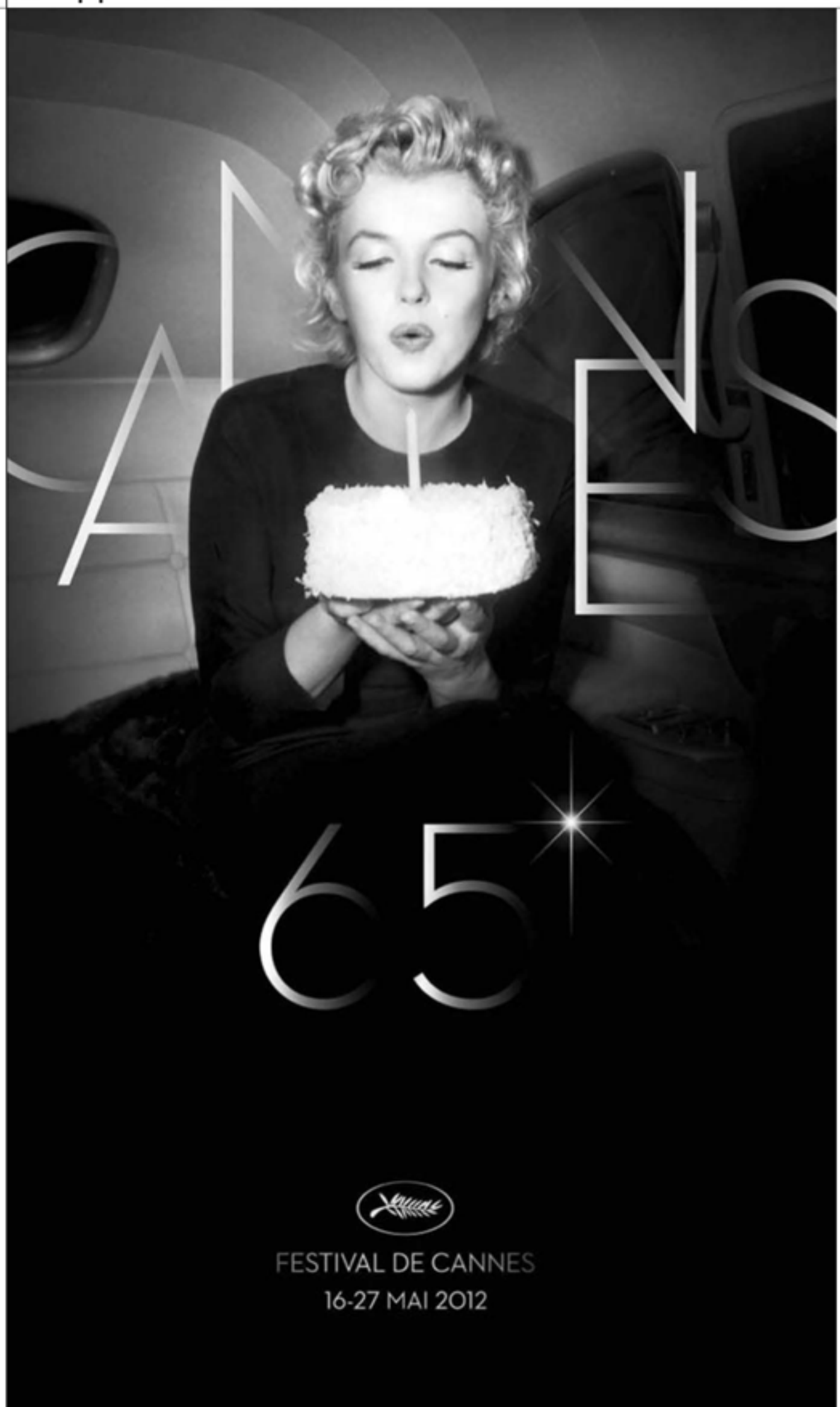
161 МАРИНА САСИНА
Среди рыб, или Лучшие друзья девушки

165 **Странный**
Рассказы

SUMMARY

174

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь



ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — ЛЕВ КАРАХАН — АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Фестиваль отчаяния?

КАНН-2012

Даниил Дондурей. Каннский фестиваль, как мы знаем, всегда задает некоторые содержательные координаты для мирового кинопроцесса, предлагает смысловые или эстетические акценты для каждого года. Господин Фремо со своей командой то обращают внимание всего мира на отдельные национальные школы (румынская, тайская), то выбирают определенные актуальные темы — одиночество, насилие, педофилия. Всегда что-то предвосхищают, провоцируют. Почувствовали ли вы какие-то новые содержательные тренды в коллекции из двадцати четырех фильмов нынешнего конкурса? Мне показалось, нам было предложение подумать о смерти, морально подготовиться к ней. Кстати, в новом российском кино этот мотив тоже есть.

Андрей Плахов. Еще как есть. Василий Сигарев даже решился назвать свою новую картину «Жить» — как в свое время Акира Куросава. Когда в серьезном кинематографе фильм называется «Жить» или «Любовь» — это скорее всего означает, что речь пойдет о смерти, о том, как ее, фигурально выражаясь, пережить.

Лев Карахан. Или, наоборот, о том, как сделать границу между жизнью и смертью трудно различимой, как у Сигарева. Не говорю уже о «Последней сказке Риты» Ренаты Литвиновой, где жизнь просто включена в границы смерти и вопрос, в общем-то, решен.

Д.Дондурей. А может быть, есть какие-то другие гиперсюжеты, наподобие тех, которые недавно появились в нашем кино. Например, фильм «Кококо» Авдотьи Смирновой повествует о том, что получается, когда человек одной страты — психологической, ценностной, моральной — какой угодно — слишком приближается к человеку с другими жизненными ориентирами. Или в Канне на этот раз царило, как некогда у коробейников, тотальное разнообразие: товар — такой, сякой, любой. Вот вам имена, жанры, сюжеты, мы лишь отбираем кино высшего качества, и ничего другого, никаких концептов составления программы не ищите.

Вопрос простой — ответ, видимо, будет сложный...

Л.Карахан. Простой вопрос всегда на засыпку. Во всяком случае, вот так сразу никакой особый лейтмотив, который был бы впрямую связан с содержательными открытиями, не вспоминается. За исключением, может, одного частного, но неожиданно четко обозначившегося мотива. Все даже удивились: я говорю о белом лимузине, который появляется в «Космополисе» Дэвида Кроненберга. Герой-банкир ездит в нем целый день по Нью-Йорку в разгар банковского кризиса, этого монетарного апокалипсиса. Другой фильм, в котором такой же длинный белый лимузин-стретч фактически становится героем сюжета, — Holy Motors Леоса Каракса. Название переводят

по-разному. Но прямой перевод «Священные моторы» самый неубедительный. «Священная механика» — такой вариант, по-моему, точнее передаст мировоззренческий смысл картины, конечно, не имеющей никакого отношения к проблематике автосервиса.

Д.Дондурей. То есть фильм все-таки не про машины?

Л.Карахан. Сам Каракс по поводу этих белых машин сказал, что «они абсолютно в духе времени: показушные и жалкие одновременно. Прекрасно выглядят снаружи, а внутри — грустно, как в публичном доме».

Если в конкурсе Канна-2012 действительно есть какой-то общий тренд, гиперсюжет, то он, мне кажется, созвучен именно этому образу-перевертышу. Ведь тематически многие фестивальные фильмы вроде бы о любви — и фильм Каракса, и фильм «Вы еще ничего не видели» Алена Рене по мотивам ануевской «Эвридики», и откровенная мелодрама Жака Одиара «Ржавчина и кость», и американский фильм Ли Дэниелса «Газетчик» о любви по переписке...

А.Плахов. Тогда уж и фильм Аббаса Киаростами «Как влюбленный».

Л.Карахан. Да, слово «любовь» активно присутствовало и в названиях. К примеру, «Рай: Любовь» Ульриха Зайдля. Не говоря уже о фильме, который по всем критериям (и жюри, и прессы) стал главным фильмом фестиваля. В названии этой получившей «Золотую пальмовую ветвь» картины Михаэля Ханеке всего одно слово: *любовь*.

Но в белом, едва ли не свадебном лимузине каннского конкурса, на бортах которого так ясно написано «любовь», согласитесь, было не просто грустно, но в прямом смысле — *смертельно* грустно находиться. Потому что holy motors этого прекрасного белого лимузина — не жизнь, а смерть. Не случайно же фильм Ханеке «Любовь» начинается с трупного запаха, от которого только маски спасают полицейских. Они вскрывают квартиру, где в своей постели, как в гробу, лежит убранная цветами покойная жена героя, а сам он после ее смерти ушел из дому и исчез навсегда. Для меня в этом «трупном» зачине уже проявляется определенная двусмысленность по отношению к названию фильма. Любовь как понятие словно закавычивается. У Зайдля — тем более: пожилые венские тетки в погоне за сексуальным удовлетворением отправляются в Черную Африку. «Рай: Любовь» — лучше не скажешь.

А.Плахов. Про Зайдля — лучше не скажешь. А вот твое предложение заключить фильм Ханеке в некие кавычки или что-то подобное вызывает у меня полное недоумение.

Д.Дондурей. Да, Зайдль действительно дистанцируется и не предполагает в названии однозначной оценки происходящего.

Л.Карахан. Слово «дистанцируется» звучит почти как эвфемизм, когда любовь на экране претерпевает такие перегрузки и, в сущности, коллапсирует.

Если фестивальный шаг как-то можно определить, то я бы сказал, что в Канне постепенно убывающую надежду периодически сменяет все возрастающее отчаяние. Нынешний фестиваль для меня, безусловно, был фестивалем отчаяния. При том что генеральный отборщик Тьерри Фремо, тоже, видимо, пытаясь слегка дистанцироваться или, наоборот, искренне стараясь сбалансировать программу, как бы обрамил конкурс и поставил в начале и в конце показов два почти детских фильма: «Королевство полной луны» Уэса Андерсона — в начале и «Мад» Джеффа Николса — в конце. Фильмы довольно разные по своему художественному качеству, но единые в том, что оба говорят о любви без всяких перевертышей — о любви живой, полнокровной и побеждающей. Но рама, она и есть рама. А в раме-то — Ханеке.

А.Плахов. Хотел бы сразу предупредить, что не отношусь к сторонникам деления кино на то, которое дает надежду, и то, которое ее отнимает. Этическими категориями нельзя описать феномен воздействия искусства — только эстетическими. Ну какая надежда в «Затмении» Антониони или «Гибели богов» Висконти? Однако это величайшие шедевры, способные изменить жизнь человека. Не буду еще выше поднимать планку, а то мы до «Гамлета» доберем-

ся. Именно потому искусство возникло еще в доисторических обществах — ибо ни наука, ни религия, ни секс, ни еда, ни спорт, ни любовь не могут удовлетворить той человеческой потребности, на которую отвечает искусство. И только оно.

Д.Дондурей. Хочу все-таки вернуться к проблеме перевертышей. Перевертыши ведь бывают разные. Важнее всего сейчас неявные подмены: чтобы любить, надо убить; чтобы что-то понять про мир, надо, как у Каракса, быть сумасшедшим; чтобы ощутить суть поражения, нужно, как банковский парень

Красная дорожка

у Кроненберга, быть очень богатым... Герой Кроненберга издевается, дискредитирует, разрушает мифологию денег, правильного поведения. Но на самом деле он совсем другими вещами занимается. Авторы как бы говорят: «Ребята, за всеми устоявшимися понятиями и определениями поищите-ка нечто принципиально другое». Это сильное, на мой взгляд, предложение: увидеть — даже безоценочно — обманки. Все, к чему вы привыкли — вот вы сейчас сидите в чудесном кафе, летний дождь, дети, и это все красиво, — может оказаться обманкой: сейчас сюда могут войти танки, начнут арестовывать людей, ходить по кафе полицейские-«космонавты» и т.д. Это может произойти через секунду.

Л.Карахан. В Канне всегда любили подвести мину под буржуазное благополучие.

Д.Дондурей. Речь идет не о благополучии. Мне кажется, это касается понимания таких экзистенциальных сюжетов, как, например, игра с судьбой. Авторы толкуют не про то, что ты богатый, значит плохой, и все в твоей жизни эфемерно, а ты, наоборот, бедный, но можешь оказаться богаче всех миллионеров, — все это старинные песни, они все уже спеты.

А.Плахов. А меня каннская программа удивила перепадами уровней и типов фильмов. Я не могу объяснить это ни художественными, ни концептуальными соображениями, исключительно конъюнктурными и прагматическими.

Каждый год, конечно, есть какое-то количество фильмов, которые ниже общего уровня, они попадают в конкурс по воле обстоятельств, той или иной случайности. Но тут случайность переросла в некую закономерность. Например, вся американская часть программы мне вообще показалась лишней. Она существует как будто отдельно. Нельзя сказать, что это какие-то особенно плохие фильмы — и актеры прекрасные, и все лихо выполнено, но абсолютно из другой оперы. Вот был упомянут «Космополис», не лучший фильм у Кроненберга, но там хотя бы за что-то можно зацепиться: проблема кризиса сверх-

Жюри 65-го Каннского кинофестиваля

потребления и все такое. А вот фильм «Мад» Джеффа Николса, талантливого режиссера, — неплохой, даже очень неплохой, чрезвычайно качественный. Мир глазами подростка увиден честно и без соплей. Но что этот отличный мейнстримовский фильм делает в конкурсной программе Каннского фестиваля, мне абсолютно не понятно. Что хотели этим сказать составители программы?

В результате возникла резкая поляризация конкурса. Я бы определил это так: почти половина картин — кино комфорта и компромисса, что было заявлено фильмом открытия — игрушечным и конфетным «Королевством полной луны» Уэса Андерсона. В принципе, тут тоже тема любви. Но в данном случае она интерпретируется совершенно в обратную сторону по сравнению с Ханеке, речь идет о романтической любви тинейджеров. Их играют действительно тринадцатилетние мальчик и девочка. Подростки касаются друг друга — это, конечно, некая сенсация для Голливуда, но делают это так, как можно только в Голливуде, неэротично, почти бесполо.

Д.Дондурей. А вы бы хотели нарушения Кодекса Хейса?

А.Плахов. Они *как будто* нарушают табу, но на самом деле целомудренны и не преступают никакой грани, где запретное показывать уже нельзя. Получается очень смешно, когда эти сцены сравниваешь с «Любовью» Ульриха

Зайдля, где действительно программное нарушение известных табу и, в общем-то, фильм на грани запрещенных приемов.

Когда такие несовместимые фильмы намеренно сталкиваются в одной программе, возникает шизофрения раздвоения: будто мы имеем дело с двумя разными фестивалями. Это проявляется и в стилистическом плане, и в контекстах авторского самовыражения. В одном контексте — фильмы, которые представляют авторский экстрим: «После мрака свет» (Post Tenebras Lux) Рейгадаса, например, или фильм Каракса. И есть картины, презентующие кино почти без автора. Потом эта ситуация в миниатюре повторилась на «Кинотавре». Как охарактеризовал одну из таких лент наш молодой коллега Борис Нелепо: «Я даже не буду называть это фильмом, это аудиовизуальное произведение». Не кино, а нечто другое.

В общем, я бы так ответил на вопрос Даниила: не было в этом году какой-то общей задачи, внутренней концепции — того, что мы наблюдали раньше. Ведь «кавычки» и «обманки» — это скорее общие приметы постмодернистского кино, нежели особенности именно данного фестиваля.

Д.Дондурей. А не кажется ли вам, что важное каннское правило — чуть ли не мафиозная верность своим режиссерам? Раз ты приобрел имя в Канне, ты самый уважаемый — от Ларса фон Триера до Сергея Лозницы, от Аббаса Киаростами до Эмира Кустурицы, который в разных качествах почти каждый год гость фестиваля. Сформирована большая каннская семья во главе с двумя крестными отцами — Жилем Жакобом и Тьерри Фремо. Все, кто попал в эту семью, имеют право на присутствие в списке мировых авторитетов, в каком-то смысле — неприкасаемые. Кстати, в этом году почти все они — двадцать мировых режиссеров-звезд — приехали в Канн в связи с показом документальной ленты «Особый день», который посвящен премьере созданного этими режиссерами несколько лет назад, к 60-летию Каннского фестиваля, фильма-альманаха «У каждого свое кино». Какая-то двойная (или уже тройная?) семейственность.

Л.Карахан. «Особый день» и фильмом-то не назовешь. Скорее, домашнее видео для семейного показа. Но сам принцип каннской семейственности мне нравится. Ведь в эту семью попадают не потому, что Жакоб или Фремо сказали: «Ты будешь каннским лидером». Они выращивают и помогают росту тех, кто объективно способен стать лидером.

А.Плахов. Безусловно, они выращивают своих режиссеров, этим особенно успешно занимался Жакоб, он серьезно способствовал карьере Ларса фон Триера, братьев Коэн и, может быть, даже Тарантино. Но если ему, в общем-то, эта генеральная линия удавалась процентов на девяносто, то у Фремо, мне кажется, гораздо меньше точных попаданий. Кого он выпестовал за годы своего руководства, кроме Джейлана и Рейгадаса?

Л.Карахан. Апхичатпхонга Вирасетакуна.

А.Плахов. Как раз это имя появилось сначала на маргинальных фестивалях в Ванкувере, в Буэнос-Айресе, и только потом режиссер попал в Канн. В какой-то степени каннским фирменным блюдом можно считать румынское и корейское кино. Но с последним тоже большие сомнения. Вся эта история с включением в нынешний конкурс посредственного фильма «Вкус денег» Им Сан Су — просто недоразумение. Значение его соотечественника Хон Сан Су для мирового кинопроцесса тоже сильно преувеличено. В то же время есть произведения очень знаменитых режиссеров, тоже по своей биографии «каннских», которые все-таки были отвергнуты. У нас нет точных доказательств, но потом вдруг та или иная картина появляется волшебным образом в Венеции, да еще и побеждает. Тут все не так просто...

Д.Дондурей. Как-то не взяли в конкурс даже хороший фильм Джима Джармуша «Предел контроля».

А.Плахов. Маттео Гарроне — вот яркий пример. В этом году он уже во второй раз получил второй по значению приз за фильм «Реальность» — понимаем, ши-

карный режиссер, но это не лучшая его картина. Почему она непременно должна быть в каннском конкурсе? Когда Киаростами или кто-то еще с достаточно слабыми фильмами попадают в конкурс такого фестиваля, они автоматически перекрывают дорогу талантливому молодому автору. Или возьмем фильм «Нет» чилийского режиссера Пабло Ларрейна, который был показан в «Двухнедельнике режиссеров». Чрезвычайно интересная работа. Гораздо достойнее очень многих конкурсных.

Д.Дондурей. Обсуждение конкретных лент давайте все-таки начнем с Ханеке. Эта картина, действительно, сразу была возведена в статус лидера. Лидером и осталась.

Качество этого фильма безусловное, но возникает ощущение определенного расчетливого воздействия на отлично подготовленную публику. Мы тут чудесно живем, с устойчивыми демократиями, все у нас в порядке, наши дети и внуки так же классно будут жить. Но есть одна проблема, связанная с уходом из жизни. Что делать с этой частью нашего существования? Давайте ее осваивать. Учиться уходить. А возникающие по дороге сомнения — важны, но ожидаемы. И великие актеры — Жан-Луи Трентиньян и Эммануэль Рива — оправдывают ожидания: они величественны и великолепны. Все както в фильме уж очень хорошо скроено. Без каких-либо альтернатив.

А.Плахов. Ханеке и не нужны альтернативы. Это один из самых безальтернативных художников. Он ставит жестокие диагнозы человеку, обществу, человечеству. И никогда не извиняется — нравится он кому-то или нет. Удивительно при этом, что его художественный мир никак не выглядит плоским, одномерным.

Л.Карахан. У меня к новой картине Ханеке отношение сложное. Когда-то меня потрясли его «Забавные игры». В том фильме говорилось об абсолютной неподготовленности современного человека к встрече со злом. Не социально обусловленным злом, к которому мы уже как бы привыкли и приспособились, но со злом абсолютным, вызывающим внутренний паралич. «Вы хотя бы молитвы знаете?» — глумливо спрашивали героиню два очень юных, очень гладеньких и очень вежливых исчадия ада. Но героине нечего было им ответить и нечем внутренне защититься от зла. Благополучная реальность была тогда безжалостно взорвана Ханеке. Но только не танками и полицейскими в шлемах, о чем говорил Даниил, — не снаружи, а изнутри. Это, собственно, и явилось полной неожиданностью, взбудоражило Канн и сделало Ханеке тем большим режиссером, которого мы сегодня знаем.

Что же касается фильма «Любовь», то в нем размышления режиссера о том, как примирить жизнь со смертью, не столько опережают, сколько следуют за ожиданиями аудитории. Ведь Ханеке, в сущности, поддерживает привычную современную уверенность в том, что смерть — это очень неприятное, но такое же сугубо внешнее обстоятельство, как, скажем, непрошенные танки, и ее, в общем-то, можно благородно встроить в благородный ландшафт жизни двух обеспеченных стариков музыкантов, даже не задумавшись о том, что такое *внутренняя* готовность к смерти или внутренняя готовность к неизлечимой болезни близкого человека.

Д.Дондурей. А для тебя слово «опережает» более комплиментарное, чем слово «следует»?

Л.Карахан. Безусловно. Но Ханеке не был бы Ханеке, если бы он лишь «следовал»... Для меня чрезвычайно важен тот образный мотив, который позволяет фильму именно что выйти за границы ожидаемого и даже, кажется, из-под контроля исходных установок самого режиссера, так патетично назвавшего свой фильм — «Любовь». Ведь главный вопрос в том, что сделал герой Трентиньяна, задушив свою парализованную жену подушкой? Если это некая самодельная эвтаназия и акт милосердия по отношению к смертельно больному человеку, то все вроде бы чинно и благородно. По крайней мере, по законам современного, вступившего в эру политкорректности гуманизма. Но мне-то кажется, что Ханеке, как и всякий большой художник, подчас даже не-

осознанно жертвует своими исходными установками ради правды развития характеров, и показывает он нам вовсе не акт милосердия, а страшный трагический срыв человека, который довольно долго и честно ухаживал за женой и уверенно держался в рамках приличий, но при всем своем культурном багаже в отсутствие какой-либо реальной внутренней опоры оказался не способным только на этом багаже пройти до конца выпавшее на его долю испытание. Именно внутренне он не выдерживает беспросветный ужас своего одинокого существования один на один с неумолимо наступающей смертью.

Очевидным подтверждением такого понимания сюжета является для меня побочная, казалось бы, линия фильма, которая складывается из вроде бы разрозненных, а то и вовсе необязательных на первый взгляд эпизодов. Ханеке проговаривается о главном словно нехотя. А главное — в том, что зловещие силы начинают одолевать героя задолго до смертоубийства. Ведь не для того, чтобы разрядить монотонность действия, Ханеке вдруг показывает нам сон героя, похожий на некую будоражащую жанровую страшилку: чья-то рука хватает его за горло на залитой потоками воды лестничной клетке и начинает душить. Еще более отчетливо видно, как тьма разрастается внутри героя, в двух сценах с голубями. Эти сцены показались многим слишком неопределенными в своей символике и от того претензионными. Голуби дважды влетают в квартиру героя через открытое окно. Но только в первом эпизоде герой выпускает голубя, а во втором — закрывает окно и мрачно накидывает на голубя покрывало. Какая уж тут неопределенность. В том-то все и дело, что к моменту, когда герой в слепом и исступленном порыве придавливает жену подушкой, он уже просто не в состоянии сопротивляться той накопившейся

Канн. Дворец фестивалей. Перед вечерним просмотром

в нем угнетающей его самого ярости, с которой он не может совладать и от которой не в состоянии защититься.

Есть у Ханеке в начале фильма и еще один, поразительный для автора, собравшегося рассказать о любви, эпизод, в котором все еще хорошо и герои, мирно возвратившись домой после прекрасного фортепьянного концерта, неожиданно понимают, что в доме кто-то был. Все вроде на месте, ничего не пропало, но, как мы понимаем, произошло некое опасное вторжение, по отношению к которому все остальное — уже только неизбежное трагическое

Канн. Пресса

следствие, непреодолимое испытание для построенного исключительно на внешнем благополучии мира.

Если приглядеться: есть даже что-то общее у фильма «Любовь» с «Забавными играми». Сначала все хорошо, гармония, звучит классическая музыка, а потом безраздельное торжество смерти.

Д.Дондурей. В фильме Рейгадаса «После мрака свет» тебе прямо показано, кто этот некто, который тайно проникает в дом.

Л.Карахан. С этого места, как теперь говорят, поподробнее. Ведь этот «копытный» персонаж присутствовал в фестивальной программе в самых разных репрезентациях и — надо сказать — безальтернативно.

Д.Дондурей. Понятно, у тебя, значит, такая схема...

Л.Карахан. Может быть, и схема, только не моя, а Канна-2012, в программе которого как минимум пять фильмов впрямую были связаны с присутствием нечистой силы, и далеко не всегда, кстати, она выглядела так изящно и пантеистично, как анимационный то ли пан, то ли минотавр у Рейгадаса.

Обсуждая каннскую программу, один из ведущих критиков Variety Джастин Чан сказал: «Есть Бог или нет Бога — всегда горячая тема для фестивальных фильмов». Но в этом году ощущение такое, что кинематограф если и отвечает на этот вопрос утвердительно, то доказательство черпает исключительно от *Противного*.

А.Плахов. Я-то темную силу вижу совершенно не там, где ты, Лев. Что же касается Рейгадаса, по-моему, Антон Долин написал статью, в которой говорится, что чертик с рогами — это вообще какой-то добрый дух дома, который охраняет его. Не так все однозначно.

Д.Дондурей. Как-то плохо завершилась эта его охрана.

А.Плахов. Мне кажется, Лев, ты перемудрил с Ханеке. Как настоящий шедевр фильм «Любовь» достаточно прост. Не примитивен, не однозначен, но прост

высокой простотой. Можно накрутить что угодно, но это все будет очень искусственно. Сам режиссер, и тут уж он вряд ли обманывает, говорит, что проблемы ухода из жизни они периодически обсуждали с женой, и вариант с подушкой явно не рассматривался как преступление или затмение (затмения вообще не существует в мире Ханеке). Это картина о нем самом, безусловно. О его восприятии жизни, отношениях с женой и их взаимных отношениях с жизнью и приближающейся смертью.

Естественно, каждый воспринимает эти глубоко интимные вещи очень субъективно. Я не настаиваю на том, что исключительно прав, но вижу перед собой довольно прозрачный фильм, вряд ли уводящий к амбивалентным размышлениям: это не в духе сурового ригориста Ханеке. Дело еще и в том, что здесь, действительно, показана жизнь достаточно благополучных европейских интеллектуалов. Но это совершенно не накладывает на нее никакого отпечатка пошлости или буржуазности. Им не обязательно уходить, как героям Рейгадаса, куда-то в природу, к простым людям, пытаться там «по-толстовски» найти себя, что-то искупить. Здесь — сознательный выбор людей, которые достойно прожили свою жизнь. Вопрос в том, как им столь же достойно уйти в другой мир, учитывая еще, что они нерелигиозны. Как и сам Ханеке, а также большинство персонажей того круга, который он изображает. Типичная левая европейская интеллигенция. Я многих таких людей знаю, видел уход из жизни одного из моих друзей, человека такого же типа, высокоморального, но при этом совершенно нерелигиозного. На похоронах его играла музыка из «Броненосца «Потемкин». Мы уже говорили об этом год назад, и это мне опять вспомнилось, потому что, когда главный герой Ханеке приходит с похорон друга, он с иронией рассказывает, что это были странные похороны, сначала, как всегда в таких случаях, звучали формальные речи, а потом вдруг пустили пластинку «Битлз» — какая пошлость. Но в этом рассказе видно, что на самом деле это могло бы быть и на их похоронах тоже.

Отсюда следует прямой вывод о том, что сцена с подушкой — никакое, разумеется, не преступление, и никакое темное начало в герое не просыпается. Этот акт... не убийство, а совместный уход из жизни, который вытекает из тех обстоятельств, в которых герои оказались. Жена была уже абсолютно беспомощна, он понимал, что она ничего не может сделать со своим отказывающимся повиноваться телом. Он это сделал за нее — как, если угодно, Вождь-индеец в фильме «Пролетая над гнездом кукушки» за превратившегося в овощ Макмёрфи.

Да, он взял на себя ответственность. И сам ушел из этого мира, ушел вместе с ней — и в этом оправдание его «убийства». Она спросила, кажется, надел ли он пальто: знак последней заботы, которую любящий человек, и только он, может оказать любимому существу. Мы не знаем, в какой «другой мир» они ушли: это ни ад, ни рай, ни то, что там где-то написано или предсказано, — это их внутренняя совместная вера в то, что их связывает в этом мире и будет связывать всегда в некоем метафизическом пространстве. Вот и все, что, на мой взгляд, сказано в этом фильме. А голуби — это общекультурная символика, которая означает и дух, и умиротворение, и смерть. Да, в этот дом вошла смерть — а не просто «что-то негативное». А герои из него вышли. Вдвоем.

Из этого замысла могло бы получиться что-то совершенно ужасное, если бы Ханеке не снял эту драму с великими артистами. То, что делает Трентиньян, его лицо — уже не актерская игра, он на самом деле такой, почти потусторонний. Он через все это прошел и принес из своего опыта, как бы из загробного мира. Вы знаете его историю: потерял двух дочерей, много лет отказывался сниматься, его уговорили с большим трудом.

Ханеке, конечно, человек рациональный, у которого, действительно, все просчитано. Это нужно либо принимать, либо не принимать. Берясь за рискованную тему, он и ее раскладывает по полочкам, но в противовес этому берет на главную роль Трентиньяна, а тот выдает отдельный, параллельный

сюжет, поскольку играет реальную смерть. И это, конечно, потрясающее зрелище. Его лицо — как черный квадрат или скала в Бретани — что-то такое за пределами искусства, метода, физиологии, мировоззрения. И мне этого впечатления достаточно, чтобы охарактеризовать этот фильм как шедевр.

Л.Карахан. Ты предлагаешь чисто романтическую интерпретацию фильма. Рядом с романтиком всегда очень печально быть рационалистом, но я все-таки не могу не подхватить твою мысль о том, что и Ханеке «человек рациональный», многократно просчитывающий и выверяющий композицию своих фильмов. Не могу себе даже представить ситуацию, при которой он почему-либо оставляет в картине целую серию случайных эпизодов — те, о которых я говорил, — и они не выражают никаких существенных смыслов, не обнаруживают, может, и подспудные — отчего сам Ханеке и не артикулирует их, — но именно что важнейшие мировоззренческие мотивы.

Да и без этих эпизодов мне как-то трудно соединить твою мысль о «внутренней совместной вере» героев с той страшной сценой удушения подушкой, которую Ханеке показывает нам с ужасающей психологической достоверностью. В данном случае его почему-то не устраивает такой, скажем, классический, мирный вариант: двое любящих стариков принимают вместе смертельную дозу снотворного. Ведь этот вариант куда больше соответствует представлению о «совместном уходе из жизни».

...Мне нравится музыка Шостаковича к фильму «Броненосец «Потемкин», еще более я неравнодушен к музыке «Битлз», но могут ли даже самые совершенные культурные коды сами по себе помочь в исцелении внутренней немощи и пустоты, в обуздании внутренней темноты?

Д.Дондурей. Думаю, фильм Ханеке задает каждому свои вопросы. Тебе предлагают твои, мне — мои, Андрею — его. У нас разные интерпретации, но они все имеют право на существование.

А.Плахов. Хочу скорректировать. Первое: никакого романтизма ни в фильме Ханеке, ни в моей его интерпретации нет и в помине. Это не романтизм, а стоицизм, и именно он дает шанс высшему выражению любви. Второе: не надо в этом фильме все воспринимать буквально и искать запрограммированный переход от одного эпизода к другому. Там другая режиссура, иное течение времени, вообще остановившееся время, некий полураспад сознания, потому что люди находятся в пограничной ситуации, поймите. Они фактически за границами этой жизни. Я не могу в такой терминологии этот фильм обсуждать: подготовлен герой к своему «преступлению» или не очень, и не произошел ли у него нервный срыв, а может, он просто устал от кошмара болезни. Если говорить об эвтаназии как проблеме, я лично отношусь к ней положительно, как, впрочем, и Ханеке, который допускает ее возможность в определенных ситуациях, и, разумеется, его герои. Но фильм опять же не о проблеме эвтаназии, а о том, что представляет собой любовь в ситуации неизбежности...

Л.Карахан. С этой формулировкой я как раз готов согласиться, хотя слово «неизбежность» мы явно понимаем по-разному. Согласен и с тем, что у Ханеке в новом фильме какое-то особое течение времени. Для накопления «неизбежности», внутреннего драматизма ему удалось потрясающе использовать то время, которое обычно оказывается вырванным из повествования в силу монтажного соединения на самом деле не связанных напрямую, разрозненных фрагментов жизни. У Ханеке ужас финала обусловлен для меня тем, что мы словно проходим вместе с героем *весь* его адский путь без неизбежных в фильме временны́х изъятий. Кстати, нечто похожее происходит с драматургией времени и в фильме Рейгадаса — какое-то сверхнапряжение драмы за счет особой монтажной кантиленности и незаметного втягивания в действие внеэкранного, «промежуточного» времени.

Д.Дондурей. В общем, подходы могут быть разные, но при любом подходе фильм Ханеке все-таки гуманистический? Как тебе кажется?

Л.Карахан. Мне кажется, что фильм Ханеке *сугубо* гуманистический. Но только опять — вопрос интерпретаций: а что такое гуманизм? Ведь с самого своего зарождения на заре нового времени он отвечает прежде всего за внешнее благоустройство человеческой жизни, и, как писал в своей знаменитой работе итальянский философ Роберто Гвардиани, при всей высочайшей культуре нового времени личность, оторванная от духовных корней, от Откровения, «бессильна противостоять натиску позитивизма». Под натиском этого самого позитивизма в XX веке гуманизм дошел до самой крайней и кровавой своей точ-

Саша Барон Коэн в образе персонажа из фильма «Диктатор»

ки — *пролетарского гуманизма*. Однако и в умеренной либеральной — как говорили при советской власти, «абстрактной» — своей форме современный гуманизм отнюдь не вегетарианец: ради общественного благоустройства вполне готов и к умерщвлению жизни — будь то эвтаназия, аборты или даже массированная гуманитарная помощь в виде точечных ракетных ударов.

Д.Дондурей. А как смотрится в гуманитарном контексте другой не менее дискуссионный фильм фестиваля «За холмами» румына Кристиана Мунджу, получивший две престижные награды — за лучший сценарий и за две лучшие женские роли. Как вы помните, в результате процедуры экзорцизма в этой картине погибает одна из двух подруг-неразлучниц, живущих в православном монастыре.

А.Плахов. Я остался к фильму довольно равнодушен...

Д.Дондурей. Закрыт?

А.Плахов. Не то чтобы закрыт, но равнодушен. Во-первых, мне он показался несовершенным по своим художественным характеристикам: длинный, монотонный, хотя, конечно, по-румынски атмосферный. Я не разделяю мотивов присуждения этой картине призов, особенно за сценарий. По-моему, там как раз довольно слабый сценарий, непроработанный, в результате фильм получает неадекватно разнообразные трактовки. Драма ни одной из героинь не раскрыта актрисами и режиссером по-настоящему. Я принимаю и ценю аскетизм как метод, но тогда, когда он приводит к какому-то эффекту, когда ты начинаешь проникать в глубь этой аскезы. В данном случае все это осталось для меня декоративным полотном. Тени монашек, которые, как написано в одной статье, «словно вампиры, бродят по замкнутому пространству». Ощущение саспенса, клаустрофобии там есть, но это, скорее, для триллера. Не говоря уже о том, что на темы экзорцизма, изгнания бесов мы видели блестящие картины. В том числе и голливудские.

Мунджу, на мой взгляд, имел в виду некую тоталитарную модель, так же, как он построил ее в своем великолепном фильме «4 месяца, 3 недели и 2 дня». Там это была действительно много нам говорящая модель социализма — антигуманитарной системы, разрушающей человеческую личность. Здесь эту роль на себя в какой-то степени берет православный монастырь, что, однако, не вполне внятно выражено, потому что автор словно бы колеблется в оценке по-

Канн. Подготовка к банкету

ведения монашек и их духовного лидера. Хотя фактически то, что изображено, — это секта, режиссерский взгляд на нее остается расплывчатым, фильм не осуждает происходящее...

Д.Дондурей. Но и не одобряет...

А.Плахов. Не одобряет и не осуждает — он показывает некий факт, и это действительно реальная история, скандальная в свое время. Скандальность ее заключалась в том, что погиб человек — причем погиб в обители смирения, осененной Христовым именем. Но проанализировать эту историю (не на криминологическом, а на экзистенциальном уровне) Мунджу не сумел. Какое-то впечатление фильм производит только за счет изобразительности, сильной операторской работы Олега Муту и вообще из-за того, что Мунджу, конечно, не последний режиссер. Но той глубины, которую он задал картиной «4 месяца, 3 недели и 2 дня», я здесь не нахожу.

Л.Карахан. Андрей, только что ты говорил, что «надежда», «отчаяние» — не категории искусства. И вдруг приписываешь фильму чуть ли не административные функции. «Осуждать», «одобрять» — это все-таки больше похоже на оргвыводы. А для меня глубина этого фильма так же, кстати, как и в случае с Ханеке, в том, что режиссер в силу самого своего художественного дарования идет в постижении бытийных проблем гораздо дальше, чем ему позволяют благоприобретенные установки, привычки и предрассудки, обусловленные средой, образом жизни, воспитанием и т.д. Вижу в этом даже определенный утешительный для меня фестивальный тренд: в духовном цейтноте ответы на насущные онтологические вопросы возникают почти спонтанно, в процессе саморазвития замысла. В интуитивном художественном движении авторы гораздо быстрее добираются до объективности, чем в своем косном идеологическом упорстве.

Согласен, что исходной посылкой для Мунджу была именно антитоталитарная идея. А замещение тоталитаризма в образе государства тоталитаризмом в образе религиозной общины явление характерное для всего постсоциалис-

тического пространства (за исключением разве что Польши), поскольку привычка к противостоянию и самозащите от идеологического диктата с исчезновением прежнего тоталитарного врага неизбежно провоцирует поиск врага нового. Для меня очевидно, что та сладострастная ярость, с какой сегодня у нас произносится аббревиатура РПЦ, в значительной степени обусловлена именно застарелой ненавистью к аббревиатуре КПСС. Хотя очевидно и то, что при всех возможных издержках в деятельности РПЦ, принадлежность к ней, в отличие от принадлежности к КПСС, вовсе не является условием, скажем, карьерного роста или приема на работу, а значит, и не может объективно оцениваться как новая тоталитарная удавка.

И не то чтобы Мунджу в работе над фильмом кардинально пересмотрел свои взгляды. Он и после каннской премьеры продолжал говорить, в частности программе «Кинескоп», что его героиня Алина — едва ли не свободолюбивая диссидентка, которая героически погибает, пытаясь вырвать свою заблудшую подругу-монашку из лап религиозных мракобесов. Но одно дело слова, а другое — то, что мы видим на экране как объективный образ, возникший в результате художественного освоения реальности.

«Диссидентка» Алина, вернувшаяся из Германии за своей подругой Войтитой и живущая по необходимости в монастыре, в келье подруги, проявляет в фильме все многократно описанные признаки бесноватости: кощунствует, входит в алтарь, говорит не своим, рычащим голосом и обретает явно нечеловеческую силу в пароксизмальной агрессии — такую, что ее и десяток монахинь удержать не в состоянии. Более того, ее бесноватость отчетливо связана в фильме с нераскаянным грехом, с лейсбийской привязанностью к Войтите. Эта привязанность прежде всего и делает Алину такой уязвимой и незащищенной от помрачения, в отличие от ее подруги, которая пытается спастись от своего прошлого в монастыре.

Вовсе не выглядит на экране религиозным изувером и священник, настоятель монастыря. Сколько можно, он просит Алину, а потом и Войтиту от греха подальше уйти из монастыря. Он прямо говорит о том, что не уверен в очистительной силе своей молитвы, в своей готовности и способности к той духовной терапии, которая необходима Алине, — психиатрическая клиника, заметьте, от Алины отказывается и возвращает ее в монастырь. Но по канону экзорцизм должны проводить как минимум два священника, и только отчаянное, безвыходное положение, сложившееся из-за присутствия в монастыре одержимой Алины, заставляет настоятеля взяться за изгнание дьявола, которое в итоге и приводит к короткому просветлению Алины, а затем к ее скоропостижной смерти.

Даже экзорцизм, осуществленный по всем правилам, может по разным сугубо индивидуальным причинам вызвать смерть одержимого. Это описано. Но настоятель и монахини у Мунджу воспринимают случившееся именно как свою вину и трагическое фиаско в борьбе со злом. В фильме нет и намека на некое сектантское изуверство с их стороны. Когда охваченную неукротимым буйством Алину привязывают цепью — простыни не держат, — режиссер не случайно показывает, что монахини оборачивают Алине руки, боясь поранить. А когда в морозный день Алину укладывают в стеклянную часовню, то ставят внутрь свечи, «чтобы было не холоднее, чем в кельях». Единственная героиня в картине, которая на чем свет поносит убитых горем насельников монастыря, — врач местной больницы, удостоверяющая смерть Алины. Но ведь нет и более отвратительного персонажа в фильме, чем эта врачиха, бодро выясняющая по телефону какие-то свои мелкие домашние проблемы, проявляя абсолютное равнодушие к чужому горю.

Драма настоятеля и монахинь, драма безуспешного единоборства со злом в итоге, по-моему, оказывается главной в фильме Мунджу — хочет он того или нет. А грязь из лужи, которой проходящий транспорт обдает в финале лобовое стекло полицейской машины — в ней везут к прокурору настоятеля и монахинь, — как небрежение к ним, а вместе с тем и к той истории, что произошла вроде бы вдали от нас — «за холмами».

А.Плахов. По поводу грязи в финале картины: это абсолютно типичный кадр румынского кино, который показывает задрипанную провинцию, вечно утопающую в безнадеге — как моральной, так и физической. Монастырь, который как будто должен быть каким-то местом убежища, успокоения, на самом деле им не является. Это такой же жестокий и несовершенный мир, где нет места состраданию и царит нетерпимость. Ведь монашки вполне могли прогнать пришлую девушку, но они не имели никакого права ее там насильно держать и вправлять мозги. Это примерно то, что делает наше общество с Pussy Riot при явной поддержке руководства РПЦ, — такая же дикость и изуверство. Однако обсуждение в рамках этой дискуссии церковной политики, а также правомерности и технологий экзорцизма мне кажется неуместным. Также, Лев, мне совсем не нравится твоя склонность вычитывать в душах художников то, что они не намерены обнародовать (и чего на самом деле в их мыслях просто нет). Оставим это занятие, эти поиски черной кошки в черной комнате психоаналитикам. А то получается, что Ханеке и Мунджу — эдакие заблудшие души, пленники социума и атеизма, но интуитивно талант выводит их к разоблачению темных греховных начал. Никаких симптомов бесовства у героини Мунджу нет — она провоцировала обитателей монастыря, потому что одержима своей любовью. Скорее можно сказать, что бесы играют другой героиней, тихушницей: она из последних сил борется со своей сексуальной природой и, чтобы победить ее, готова отдать подругу на заклание.

Л.Карахан. Андрей, ты абсолютно правильно меня понял относительно Ханеке и Мунджу. Но, по-моему, не стоит, даже если кому-то что-то «совсем не нравится», так категорично осаживать друг друга: «неуместно», «оставим это занятие». Мы ведь для того и собрались, чтобы обсудить разные точки зрения. Кстати, про «одержимость любовью» сказал ты. Действительно, в любви есть не только светлое, но и темное начало, тем более что речь в данном случае идет о мучительной для обеих подруг перверсивной привязанности друг к другу. Разве не достаточный повод, чтобы начала бить лихоманка, чтобы издавать рык и осквернять святыни?..

А.Плахов. Перверсивной и греховной эта любовь является только с точки зрения религии, да и то не всякой. Но отнюдь не с точки зрения «одержимой» героини (и не с точки зрения Мунджу тоже). Припадок происходит с ней тогда, когда ее связали, тут невольно зарычишь. Ничего подобного она не делает, когда на свободе... Входит в алтарь, и никакая лихоманка ее не бьет. И, в конце концов, ничего не стоило ее просто схватить, выкинуть за пределы этого монастыря, захлопнуть перед ней дверь. Девушка действительно пребывает в состоянии психоза, но это абсолютно никакое не бесовство, а, скорее, сексуальный психоз на почве неразделенной любви к подруге. В ней, по крайней мере, больше человеческого, чем во всех этих попытках охоты на ведьм.

Л.Карахан. Прости, а ты считаешь, что одержимость как реальное явление вообще существует?

А.Плахов. Возможно. Но не в этом фильме.

Д.Дондурей. Перейдем-ка мы лучше к фильму Зайдля, в котором опять же любовь. Это своего рода проверка европейских принципов политкорректности по отношению к другой расе, к Африке, к разным классам и сексуальным практикам. К тому, что — хорошо/плохо. Зайдль, как всегда, выступает достаточно радикально, поскольку все-таки режиссер современного неигрового кино, который любит работать с живой реальностью. Кстати, героиню играет профессиональная актриса?

А.Плахов. Театральная комедийная актриса.

Д.Дондурей. Еще и комедийная. Она работает превосходно. Наверное, в этом фильме другая проблемная зона, но не менее важная, чем у Ханеке или Мунджу: женщина в поисках того, что она ищет, да еще в Африке, да еще за деньги, да еще все понимая. Это что такое было?

Л.Карахан. Ну о чем ты говоришь? Ханеке, Мунджу и то, чем озабочен Зайдль. Хотя, извини, конечно, важная сфера: как на старости лет все-таки не остать-

ся в одиночестве и получать сексуальное удовлетворение. Потом, Африка — еще одна, в общем, нерешенная проблема. Мультикультурный, одним словом, масштаб.

Д.Дондурей. А мне жалко не африканцев, а героиню. Она вызывает сильное сочувствие. А тебе кажется, Зайдль ее осуждает?

Л.Карахан. Зайдль же не по этой части: осуждает — не осуждает. Он просто *показывает*. И показывает, безусловно, талантливо. Есть только, мне кажется, какая-то зауженность в его мировосприятии. Проблем много, но он почему-то всегда выбирает те, что ниже пояса. А что касается главной героини, то был бы я гуманистом, убил бы. Африканцы рядом с ней — все равно жертвы постколониальной эпохи. Она хозяйка над ними. Использует их и еще преодолевает некую изначальную брезгливость по отношению к черным.

А.Плахов. Этот фильм является частью трилогии Зайдля, которую мы еще не видели. Все три картины уже сняты, поэтому трудно сказать, где там начало, а где — конец. Одна героиня — женщина из фильма «Рай: Любовь», вторая — ее сестра, которая попадает в секту, где она должна получить какую-то религиозную терапию. Третья история — о дочери героини, которую мы видим в начале первой картины. Она едет в лагерь для похудания. Фетишизм современного потребительского общества: секс, некая псевдодуховка (я так думаю, хотя еще не видел второй фильм) и мания красоты, идеальной фигуры, тела. Никто так, как Зайдль, не умеет раздеть людей в прямом и переносном смысле. Он уникален, хотя взгляд его действительно несколько заужен. У него был фильм «Импорт-экспорт»... Последний фильм — фактически тоже «Импорт-экспорт». Своего рода культурный обмен. Конечно, в этом есть доля цинизма, но если отвлечься от него, то, действительно, каждый получает что-то свое: одни — мани-мани, другие — удовольствие, и в конечном счете происходит пусть уродливая, но некая человеческая коммуникация.

Л.Карахан. Теперь это называется «коммуникация»? Самое интересное, что в результате такой коммуникации никто ничего не получает: героиня не получает удовлетворения, негры-жиголо разочарованы в финансовом отношении.

А.Плахов. А процесс идет. У главной героини не все гладко получается, потому что она потоньше устроена, и именно поэтому ей все же сочувствуешь. Она трогательная, смешная, нелепая... А вот другие тетки — они, ее подружки, попроще, и у них очень даже получается. Кроме того, в этой картине у Зайдля довольно силен феминистский акцент: «Почему мужики могут себе позволить ездить по всяким таиландам, а мы — нет?» Не знаю, будем ли мы обсуждать отдельно фильм Томаса Винтерберга «Охота»...

Д.Дондурей. Он вроде такой очевидный...

А.Плахов. Тем не менее. Я хочу обозначить его хотя бы кратко, потому что кое-кто несправедливо списал его по ведомству «кино для домохозяек». Это еще один фильм, в котором прослеживаются манипулятивные процессы современного общества. В данном случае это мания педофилии — тема, которая еще в прошлом году была заявлена в Канне впрямую.

Д.Дондурей. У нас сегодня это тоже гигантская тема, хотя количество конкретных преступлений не так велико как проблема, которую интеллигенция, элита, политики, юристы, парламентарии раздули невероятно. Наркотики же так не обсуждают, хотя это миллион умерших за десять лет молодых людей.

Давайте лучше вернемся к Караксу. Я отношу его фильм к важным каннским событиям. Мы вроде бы знаем его творчество. И вдруг такая сильная сюжетная постройка, такой герой, материал, психологически и визуально завораживающий...

А.Плахов. Это абсолютно синефильский фильм в лучшем смысле слова. И это больше, чем кино: экстатическая поэма, барочная опера, модернистский балет, компьютерная игра... — все на свете. Такой блеск фантазии, таланта, юмора, при том что это трагический фильм, — просто невероятно. Я не ожидал от Каракса такой живучести, учитывая, что он очень трудно работает, что он уже

давно в кризисе, его почти что списали с корабля современности — и теперь приходится стыдиться за это. Постмодернистский фрик, возникший в 80-е годы, в эпоху так называемого «нового барокко». Казалось, время всего этого безвозвратно прошло, и вдруг оно оживает. Какой-то удивительный артефакт.

Каракс пережил страшную трагедию — смерть своей гражданской жены Кати Голубевой. Без знания этого контекста фильм вообще нельзя воспринять во всем его объеме. Например, вся эта история на крыше заброшенного универмага «Самаритен», откуда бросается стюардесса, падая прямо к Новому мосту, где Каракс снимал «Любовников с Понт-Нёф». Тень Жюльетт Бинош, прежней музы Каракса, которая тоже там чуть не погибла — на лыжах в ледяной воде Сены. Он же такой, Каракс, он может угробить любого, включая самого себя. С Катей — это отдельная история, очень драматическая, я знаю много подробностей, просто не имею права рассказывать. Но ясно, что без этого всего не было бы фильма. Каракс начал его снимать раньше, но смерть его музы и подруги придала картине невероятную пронзительность. Фильм посвящен Кате, и в нем появляется их дочь Настя Голубева-Каракс. По существу, это фильм, который должен был получиться устаревшим, напыщенным, нелепым. Но странным образом он получился просто прекрасным. Все его компоненты причудливо соединились, причем не надо искать никакой логики, стройного замысла, это кино само к тебе приходит — эмоционально трогает и визуально восхищает. Потом его хочется подробно описывать по кадрам

Набережная Круазетт

и анализировать, но для этого, конечно, надо смотреть не один раз, настолько там все перенасыщенно.

Д.Дондурей. Произведение художественного сознания в целом. Не столько личное авторское высказывание, сколько порождение некоего особого типа сознания.

А.Плахов. Об этом и речь: перед нами фильм проклятого поэта. Понятие, от которого мы уже отвыкли, о нем забыли. Казалось, это все осталось в XX веке. Фильм Каракса «Пола Х» был, на мой взгляд, неудачным, хотя там масса талантливых вещей... Да еще Катрин Денёв, Гийом Депардье, Катя Голубева, Шарунас Бартас... Но все как-то искусственно, не смыкается, не работает.

Д.Дондурей. Почему же на этот раз сработало? Это что, случайность?

А.Плахов. Нет, не случайность. Если помните, герой «Полы Х» в исполнении Гийома Депардье хотел пережить страдание, хотел стать проклятым поэтом, но ему все никак не удавалось, даже с помощью югославской беженки в исполнении Голубевой. Это и был идефикс Каракса, и как только он пережил потрясение, смерть Голубевой (а до этого умер Депардье), это поставило драматическую точку во всех его поисках и замыслах.

Л.Карахан. А мне кажется, сработало то, что Каракс в этом фильме при всей игровой его стихии не кривляется, не манерничает (разве что в прологе, когда сам появляется на экране). В основном он делится — пусть и не совсем всерьез — чем-то большим, страшно беспокоящим его, делится искренне, как бы выпуская на экран то чудовище, которое живет в нем и мучает его.

Каракс уже не первый раз называет этого засевшего в нем персонажа господин Мерд, господин Дерьмо, хотя есть для него и более праздничное, особенно в киноконтексте, имя: господин Оскар. На самом деле у этого персонажа много имен. Вот только можно ли, действительно, освободиться от этого господина, рассказав даже так виртуозно, как это сделал Каракс, о похождениях Оскара на протяжении одного рабочего дня?

Сам Каракс особого оптимизма, по-моему, не испытывает. Во всяком случае, разговор в белом лимузине господина Оскара и Человека с родимым пятном, которого сыграл «патриарх» Мишель Пикколи, свидетельствует о том, что Караксу, в общем-то, не на кого положиться, и даже всевышний «босс невидимых камер» не кажется ему надежным партнером: «Пытаешься сделать нас всех параноиками?» — спрашивает Оскар Человека с родимым пятном. «Разве вы еще не... Я уже. Очень. Уверился, к примеру, в том, что я уже умер», — отвечает Оскару Человек с родимым пятном.

Д.Дондурей. Давайте кратко поговорим еще про Рейгадаса. Фильм начинается безумно сильно, ждешь гигантской трагедии, а потом вдруг это предчувствие исчезает.

А.Плахов. Это, наверное, самый странный фильм в конкурсе. Даже по сравнению с Караксом и со всеми другими. Кто-то написал, что до конца объяснить его мог бы только личный психиатр Рейгадаса, если бы обладал даром визуальной интерпретации.

Уже после Канна мы с Рейгадасом очень тесно пообщались на фестивале «Зеркало» в Иванове и Плесе, показали его ретроспективу. Он, конечно, замечательный режиссер, но с тяготением к жесткому экстриму. Когда я представлял зрителям эту картину и еще раньше «Битву на небесах», то должен был предуведомить чувствительную публику, что люди могут быть шокированы, рекомендовал им при малейших признаках дискомфорта выходить из зала. В итоге я, видимо, всех так запугал, что зрители сидели, не шелохнувшись. Смотрели «Битву на небесах», а потом «После мрака свет» — фильм, в котором настолько условны сюжетные подпорки, что он действительно трудно поддается интерпретации. Можно его как-то описать словами, но это наименее логоцентричный фильм, даже в художественной системе Рейгадаса, у которого всегда все строится на образах, ассоциациях. Режиссер сам дает ключ к восприятию фильма — предлагает смотреть его как пейзаж, как визуальное, живописное произведение. В общем, это тоже код, тоже метод коммуникации. Мне кажется, это наиболее личная картина Рейгадаса.

Л.Карахан. Она даже снята в его собственном доме.

А.Плахов. Да. С его детьми, с его собаками. Он сам построил этот дом. И таким образом мы понимаем, что это все о нем. Хотя не обязательно воспринимать все впрямую. Абсолютный авторский экстрим. Даже не могу сказать, нравится мне этот фильм или нет.

Л.Карахан. А мне «После мрака свет» нравится — хотя бы потому, что заставляет искать нетривиальные подходы к восприятию экранного действия.

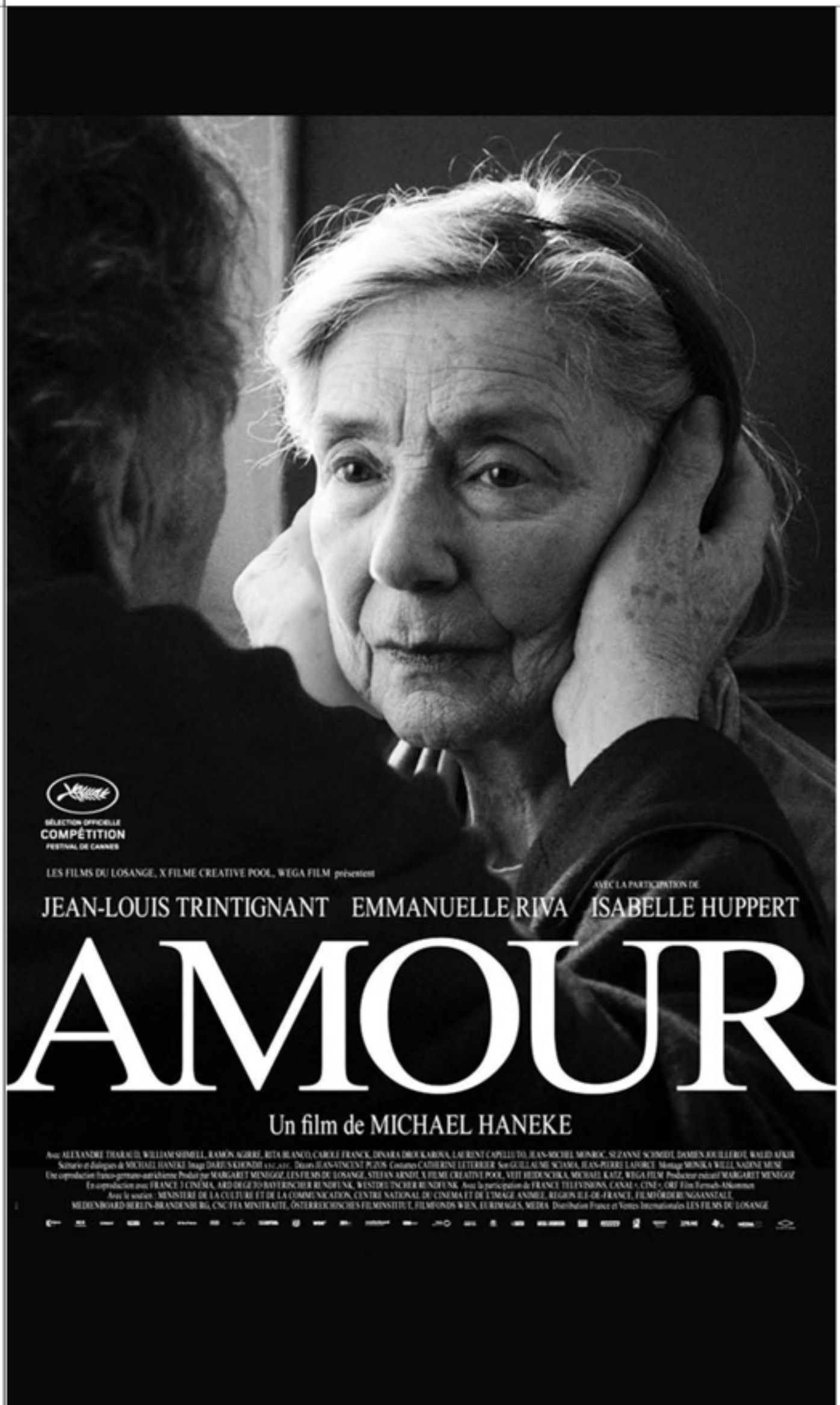
Все начинается у Рейгадаса с того, что девочка бегает по полю, пасутся животные, лают сторожевые собаки. И сразу, согласен с Даниилом, становится невероятно тревожно. И тревога не исчезает. Наоборот, с невероятной энергией она накапливается, но так же, как и в начале, вроде бы не понятно, почему — незаметно, по периферии кадра, а то и вовсе в закадровом пространстве, в монтажных стыках, о чем я уже говорил в связи с Ханеке. А на первом плане, согласен с Андреем, чистая визуальность. Мы фактически не видим, как убивают отца, что с ним вообще произошло, всё в драматическом расфокусе. Но напряжение тем временем доходит до точки кипения, и возникает — тоже, кстати, ненавязчиво, на общем плане — невероятный образ раскаяния и наказания, созвучный разве что эстетике латино-американского магического реализма: тот, кого мы не без труда идентифицируем как убийцу отца, сам себе отрывает голову.

Д.Дондурей. Фильм, конечно, очень сложный для восприятия.
Л.Карахан. Но интересно нащупывать эстетический код. Он, мне кажется, чрезвычайно современен. Сегодня мы уже не можем ухватить суть времени — сюжеты распадаются, и мы путаемся в контекстах, удается разве только напряженно следить за происходящим, за тем, как повествовательные контексты все время смещаются по отношению друг к другу. Истории раздваиваются, растраиваются, а не настраиваются на определенную повествовательную волну. Кажется, нет места классическому американскому нарративу, даже в американском кино. Такое ощущение создается, по крайней мере, когда смотришь те американские фильмы, которые были включены в нынешний конкурс. Повествовательные новации в кино, возможно, приобретают, глобальный масштаб.
А.Плахов. Кстати, Рейгадас получил свой приз в Канне во многом благодаря усилиям Андреи Арнольд. Моретти дал это понять на фестивальной пресс-конференции. Она сама делает подобные картины. Возьмите ее последний фильм «Грозовой перевал». Почти полностью снят сюжетный слой классического романа, и на фоне пейзажей идет внесюжетное повествование, структура фильма формируется через игру визуальных мотивов.

Но: на всякое действие есть противодействие. Если говорить о конкурсной картине Сергея Лозницы «В тумане», то тут как раз обратный случай. Это, конечно, авторское кино, в нем тоже есть живописный импрессионизм (оператор — опять Олег Муту), но при этом оно очень жестко сконструировано, может, даже слишком жестко. Его в этом смысле можно приблизить скорее к Ханеке, чем к Рейгадасу или Караксу, потому что мы видим конструкцию, продуманную буквально во всех деталях, при этом достаточно живую, не замороженную. Внешне все похоже на советское кино — и тематически, и образно; подобные персонажи и моральные дилеммы уже были, даже Быкова экранизировали в свое время, но все-таки это нечто иное. Чувствуется, что кино Лозницы создано в другое время, человеком другой формации и даже культуры. Не советской, а европейской культуры. Очень много перемешалось разного рода влияний в личном опыте автора.

И в ритмике, и в изобразительном решении Лозница предстает художником третьего тысячелетия. Именно поэтому фильм нормально вписался в контекст фестиваля. Хотя сама тема — война, Белоруссия, партизанское движение — все-таки далека от того, о чем мы говорили.
Д.Дондурей. А как с молодыми, с новым поколением режиссуры? Не кажется ли вам, что совсем мало было в этом году дебютов, новых имен?
А.Плахов. Да их совсем не было.
Л.Карахан. В конкурсе — ни одного.
Д.Дондурей. А вот молодой духом Ален Рене есть. Сколько ему?
А.Плахов. Девяносто в июне...
Д.Дондурей. Ханеке тоже уже семьдесят. Где тридцатилетние?
А.Плахов. Лозница считается молодым, но ему скоро уже сорок восемь.
Д.Дондурей. Что же происходит?
А.Плахов. Это то, о чем я говорил, когда речь шла о политике Фремо. Все-таки в 90-е годы пусть в основном из Америки, но мы зафиксировали приток действительно новых имен. Тогда еще молодым был фон Триер, сравнительно молодыми Дарденны, Дюмон. Тарантино, в конце концов. А что в нулевые? Ну хорошо, вот Апхичатпхонг — я, правда, не знаю, сколько ему лет... Ну, Мунджу...
Л.Карахан. А может, просто год был такой — неурожайный?..

Р Е П Е Р Т У А Р



Плакат к фильму «Любовь», режиссер Михаэль Ханеке

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

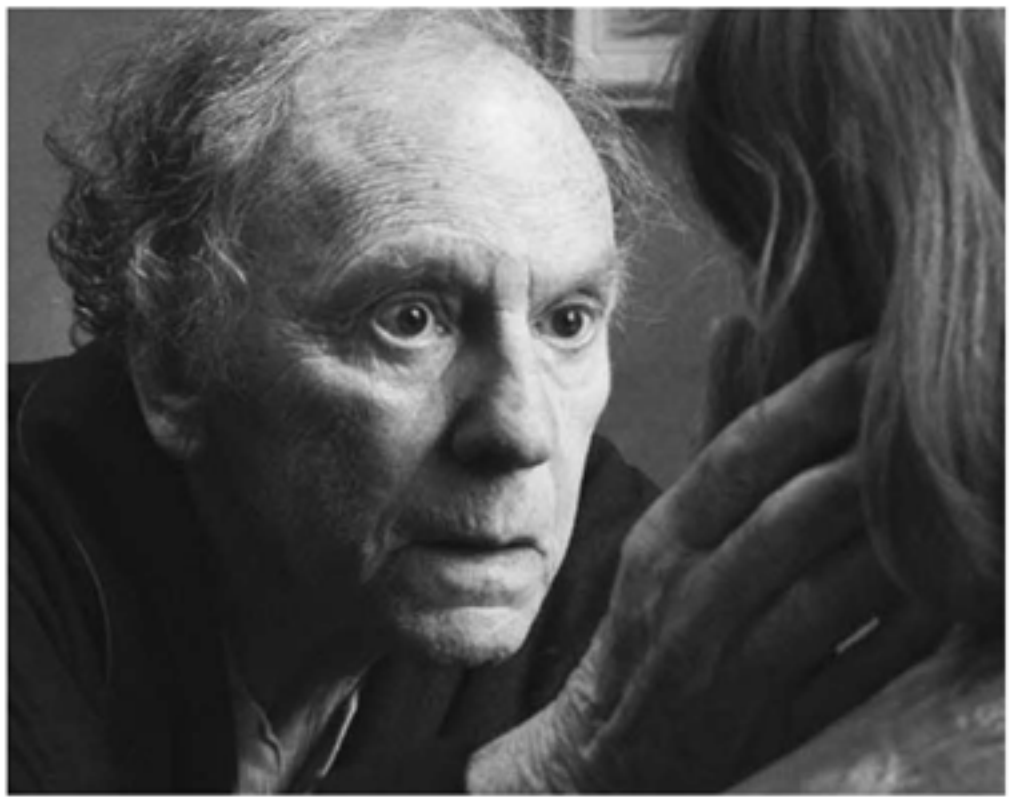
Аутентист

Воображение и реальность
имеют мало общего.
Из фильма «Любовь»

Эта очевидность — по существу, а не в художественных контекстах — составляет подспудную коллизию последнего фильма Ханеке. Крис-тально ясного и непростого. С прологом, раскрывающим финал сюжета. С эпилогом, освобождающим место действия для другой совсем драмы.

В прологе группа пожарных и полицейские проникают в квартиру с жутким запахом. Пожарные в масках. В одной из комнат с открытыми окнами — мертвая старуха. Разлагающийся труп, убранный цветами. Дальше — титр с названием фильма. Перед нами — концертный зал. Среди публики Жорж и Анна, герои Жан-Луи Трентиньяна и Эммануэль Рива. Звучит шубертовский Экспромт. Эстраду, рояль, пианиста режиссер не показывает. Старики приходят домой. Замок в двери покорежен. Кто-то пытался взломать. Пролог и первые кадры предвещают жанр «мещанской драмы», kammerspiele с элементами преступления. Ханеке расставляет ловушки. Но действует при этом без обиняков или эстетического эпатажа.

Все действие фильма происходит в квартире стариков и на лестничной площадке. Туда режиссер



«Любовь»
Amour
Автор сценария, режиссер **Михаэль Ханеке**
Оператор **Дариус Хонджи**
Художник **Жан-Венсан Пюзо**
В ролях: **Жан-Луи Трентиньян, Эммануэль Рива, Изабель Юппер, Александр Таро, Уильям Шимелл, Рамон Агирре и другие**
Les Films du Losange, X-Filme Creative Pool, Wega Film
Германия — Франция — Австрия
2012

как-то выгоняет Жоржа из сна, где его, заснувшего рядом с парализованной женой, душат кошмары.

В эпилоге дочь этих персонажей, сыгранная поджарой Изабель Юппер, стоит в просторной — опустевшей квартире. Сделка с недвижимостью, о которой она пыталась «серьезно поговорить», навещая больную мать и натыкаясь на молчание отца, состоялась.

В рамку пролога/эпилога заключена другая картина, точнее, иная (кино)реальность. Но по ходу фильма, в момент накалившегося напряжения, режиссер выставляет во весь экран картины, что висят на стенах квартиры, где живут и умирают Жорж с Анной. Воображение зрителей уносится за крохотными персонажами, удаляющимися по дорожке в пейзаже. Бытовая реальность фильма, семейный портрет в интерьере расступается, защемляя восприятие зрителей на пороге как бы двойного бытия. В складке видимого и невидимого.

Анну, у которой парализована правая сторона после неудачной операции, укладывает в постель Жорж. «Ты уже прочел новую книгу об Арнонкуре?» — задает она вопрос мужу. Он книжку приносит. Анна левой рукой надевает очки, открывает ее. Ритуал повседневных привычек восстанавливается.

Обыденные, очень точные диалоги, реакции персонажей ничего в «Любви» не педалируют. Однако значимы. Этот странный баланс незаметного, органичного вживания в роли и «штрихи», принадлежащие миру, достоянию Рива с Трентиньяном, тембр их голосов, настройка партнерства, звучащего нисколько не архаично, обеспечивают аутентичность «Любви». Иначе говоря, верность себе — персональную, артистическую при артикулированной мотивации в создании этого фильма немолодых людей: Ханеке, Рива, Трентиньяна.

Имя Арнонкура, австрийского дирижера, известного аутентичным исполнением музыкальных сочинений, мелькнуло в «Любви» не случайно.

Ханеке здесь — строгий режиссер или дирижер-аутентист. Он говорит со смертью, а не о смерти с глазу на глаз и на языке чувств, минуя всякую сентиментальность. Эта смелая задача, без излишних трактовок самой «темы с вариациями», скрыта, казалось бы, за мастерством Ханеке, а также его исполнителей-музыкантов, причем в прямом смысле: персонажи Рива и Трентиньяна — преподаватели музыки. И — в переносном. Они — «старинные инструменты».

При всем том рассуждать об их мастерстве мелко и неправильно. Тем зрителям, которые смутились, как я слышала, «товстоноговщиной» (кто еще помнит, что это такое) австрийского режиссера, то есть его «академизмом», «сделанностью», не хватило «радикальности». (Товстоногов был успешным режиссером, но, как писал П.А.Марков, «не бежал впереди прогресса».) Радикальность Ханеке — в человеческой проницательности, а не только в том, что он идеально режет, продлевает, склеивает планы или, смело плюнув на «хороший вкус», не боится банальных ассоциаций. Например, когда герой Трентиньяна выгоняет в окно голубя — вестника, так сказать, отлетающей души, а потом, во второй раз, ловит его, прилетевшего в то же пространство, где, точно по такой же траектории, как кружится загнанный голубь, двигалась в инвалидной коляске героиня Рива.

Кроме того, неоакадемизм — стиль мертвечины. Тут, скорее, можно говорить о неоклассике, припомнив опусы Стравинского, например. Ну, это к слову.

Новаторство Ханеке — содержательного, а не стилистического толка. А его историзм, основанный на выборе именно таких актеров с их колоссальным личным и художественным прошлым, актуализирует мировоззренческую и этическую проблематику. Укорененность в традиции напрямую связана с их актерской точностью, обеспеченной их же воображением.

Поразительно, как при этом деликатно и снайперски — в одно касание — Ханеке внедряет вестников другого мира, времени, возраста в завидную

квартиру-крепость стариков и музыкантов, уже осажденную смертью. Присылает, в сущности, вестников другого человеческого состава, замеса, поля. Это и несчастливая в семейной жизни, с упругой походкой дочь-трудяга, тоже музыкантша. Это консьерж с женой, пораженные тем, что буржуй Жорж не сдал парализованную жену в соответствующее заведение. Это бодрая услужливая сиделка, и сиделка жестокосердная, которую Жорж выставляет за дверь, заплатив неустойку и сверхурочные, — у нее не нашлось сдачи, двадцати евро. О, эти мельчайшие штрихи, которыми Ханеке уточняет, не вдаваясь в пластические фиоритуры или в психоложество, всякого исполнителя в ансамбле «Любви».

«Любовь»

Теперь о загадке. Почти в каждом сюжетно прозрачном фильме Ханеке есть сопротивляющийся разумению сухой остаток. Загадка «Любви», такой прямой и формально незатейливой, — в недосказанности. В той трепещущей сдержанности, что таит в себе понятие understatement. И на что никогда не сподобится обдуманное вдохновение или режиссерская, а также исполнительская отделка материала (фильма, роли).

Радикальность «Пианистки» — в обход феминистской озабоченности Елинек, автора одноименного романа, — состояла не в растлевающем прессинге высокой культуры или в удушливой бидермайеровской ритуальности венского общества, но в том, что Юппер играла свою роль как нетривиальная романтическая актриса. Такое же понимание в исполнении сочинений романтика Шуберта требовала ее героиня от своих учеников. Радикальность неоклассической «Белой ленты», снятой под документ, интриговала непрозрачностью этого и всякого документа, преисполненного тайн, лишенных разгадки. Радикальность камерной «Любви» — не в шедевральности режиссуры, но в воссоздании — воскрешении — непосильной реальности старосветских отношений людей, связанных длинной жизнью, общим занятием, разным детством, о котором достает времени (или пристало) вспоминать перед смертью.

Ухаживая за парализованной женой, Жорж поддерживает налаженный уклад их долгоиграющей жизни. Он моет Анне голову, занимается с ней гимнастикой, кормит с ложечки, истязает поильником, переодевает, продолжая естественную жизнь людей, а не капитулянтов непривычных обстоятельств. И продолжая распорядок прежних дней, вроде завтрака стариков в начале фильма до выключения сознания Анны, спровоцировавшего неудачную операцию. Перед нами повседневная жизнь с затаенным раздражением и комплиментами («ты сегодня такая красивая»), с бытовыми разговорами про сто-

ляра, который должен починить замок, про контору, откуда мастера надо дожидаться два месяца, про засоренный туалет каких-то их знакомцев, про чудесные восьмые (ноты), которые звучали на концерте ученика Анны.

Потом, уже в новой, еще в одной жизни, на инвалидном кресле, Анна вдруг за обедом — вообще-то, нюансы их аутентичных застолий словами передать почти нереально — захочет полистать семейные альбомы, ненужные и хранящиеся в кладовке, чтобы припомнить забытое перед своим уходом и сохранить впрок. Ханеке — тоже в совершенно будничном режиме — вкрапляет и дру-

«Любовь»

гие знаки-предвестия развязки. Жорж отправляется на похороны некоего Пьера, их друга; Анна нетерпеливо ждет подробного рассказа, «как там было». Появляется самоуверенный ученик Анны, пианист, несколько растерявший уверенность при виде ее в коляске и сыгравший по ее просьбе фрагмент бетховенской «Багатели», которой она «мучила» его в детстве. Ханеке оставляет Жоржа в одиночестве под аккомпанемент радионовостей о забастовке профсоюзов, которые звучат теперь как эхо несуществующего, далекого-далекого мира. И постепенно, на медленном крещендо, и щепетильно ведет партитуру не к финалу фильма, но к финалу реальности своих персонажей, пребывших здесь и сейчас в таком конкретном и подробном бытии. Приближает к финалу той реальности, что имеет с воображением мало общего. Но без него она не то чтобы не существует — неполноценна.

Однако прежде Ханеке дает почувствовать кульминацию, которую традиционной не назовешь. Хотя она и есть перелом его камерного фильма. Анна просит мужа выключить диск, присланный ее учеником, с фрагментом Экспромта, что звучал на концерте в начальных кадрах.

Анна прерывает не только исполнение, но время, которое для себя остановила.

В замкнутом пространстве большой парижской квартиры время перестало быть реальностью. Прекратилась музыка — закончилась жизнь. Это так, и всё. Невыносимо и однозначно.

«Какой сегодня день?» — спрашивает жену Жорж. Анна пожимает плечом. Времени больше нет. Совсем незначащий диалог обозначает еще один перелом в структуре «Любви».

Усевшись рядом с Анной, Жорж рассказывает о фильме, который смотрел в детстве. Сам фильм он не помнит, а чувства, что тот вызвал, остались. Жорж вспоминает, что, пересказывая его мальчишке-другу, плакал. Сюжет испарился, чувства не выветрились. Вот, если угодно, трактовка режиссером своего последнего фильма, который он избегает интерпретировать в интервью.

Понятие «радикализм» так изношено, что пора его чистить под содержанием, а не формой или языком. И потому Ханеке вносит такой штрих: Анна измучена донельзя, потеряла речь, отказывается пить, то есть жить. Жорж, понимая все про нее, про себя, душит Анну подушкой. И вот он уже на кухне, в пальто. С только что купленными букетами. Снимает целлофан, отрезает цветочки ножницами, которые по-хозяйски покоились вместе с ножами и вилками рядом с мойкой. Эти цветочки, но увядшие, мы уже видели в прологе у лица высохшей Анны.

А после убийства живая Анна позовет Жоржа, и они, одевшись, выйдут из квартиры. Удалятся с экрана. Из (кино)реальности.

«Воображение и реальность имеют мало общего». Но воображение — подкладка реальности, ее глубина. Это понимает аутентист Ханеке, транслирующий вместе с такими актерами и чувственный, и рефлексивный опыт.

Когда-то он снял «Скрытое», тоже во Франции, антибуржуазный по идеологии фильм в буржуазной стилистике. Теперь — исторический фильм с острым чувством окончательного конца прекрасной эпохи.

Последний Каннский фестиваль обозначил в незапланированном монтаже актерские парадоксы. Засвидетельствовал их временны́е пределы в двух главных конкурсных лентах — фильме «отражений» Ханеке и фильме «ликований» Каракса.

Противоположные исполнительские школы — психологическая и эксцентрическая, «переживания» и «представления», — в таком содержательном и конструктивном изводе давно на экране не являлись. И, казалось, принадлежат прошлому. Так, собственно, и есть. Семидесятилетний Ханеке и очень немолодые Рива с Трентиньяном — уходящая натура, в исполнительском смысле тоже. Не снимавший больше десяти лет Каракс, один из создателей эстетики 80-х, устраивает бенефис своему любимому актеру Дени Лавану, предлагая сыграть, нет, разыграть/показать одиннадцать ролей, в которых этот рыжий, белый, лысый клоун будет менять маски, сбрасывать кожу, умирать и оживать. Каталог масок Лавана, его жанровых, стилистических эскапад, как и подробная нюансировка характеров, сыгранных Рива с Трентиньяном, — не то чтобы маргиналии. Но, в сущности, тени забытых предков — постмодернистов и аутентистов. Поэтому, а не только по сюжету, «Любовь», но и Holy Motors, посвященные памяти погибшей жены режиссера, — это фильмы-прощания.

Поэтому эти «устаревшие» или не вполне «фильмы» оживили на экране не язык или форму, принадлежащие ушедшей эпохе, но вспышку чистой феноменальности — личной и артистической.

АНТОН ДОЛИН

Некелейное

Как медицина изучает посттравматические состояния, так киноведению пора браться за исследование постуспешных синдромов. Между искусством и индустрией авторы не находят себе места, тщетно пытаясь примирить нахлынувшую славу с последующим планированием жизни и карьеры. Случай «румынской волны» — показательный. Разобрав всевозможные фестивальные призы, учредив моду на аскетичный стиль и мрачнейший юмор, прославившись даже в недосягаемой Америке, талантливые молодые режиссеры оказались в тупике. Потихоньку встающий на ноги национальный прокат отказался переваривать столь специфический продукт, за границами Румынии уникальный товар моментально терял в цене, а ожидания были выше некуда — ведь других «волн» европейский кинематограф XXI века не придумал.

Каждый автор изобрел свою стратегию, кто во что горазд. Корнелиу Порумбою попробовал отмежеваться от славы комедиографа, сняв после уморительного «12:08 к востоку от Бухареста» задумчивый «Полицейский, прилагательное». Кристи Пую сменил гуманистический пафос «Смерти господина Лазареску» на угрожающую психопатологию в герметичной «Авроре». Автоматически выведенный в лидеры «школы» Кристиан Мунджу (какникак главным прорывом румынского кино стала победа его «4 месяцев, 3 недель и 2 дней» в Канне) оказался в самом трудном положении. Спродюсированный им альманах «Сказки золотого века» был воспринят как неудачный самоповтор, сделанный после изрядной паузы фильм «За холмами» в Канне встретили свистом, смешанным с неуверенными аплодисментами. Да, оценки

«За холмами»
Dupa dealuri
По произведениям Татьяны Никулеску Бран
Автор сценария, режиссер **Кристиан Мунджу**
Оператор **Олег Муту**
Художники **Калин Папура, Михаэла Поэнару**
В ролях: **Космина Стратан, Кристина Флутур, Валериу Андриута, Дана Тапалага, Каталина Харабаджу, Джина Тандура и другие**
Fonds Eurimages du Conseil de l'Europe, Les Films du Fleuve, Mandragora Movies, Mobra Films, Romanian National Center for Cinematography, Why Not Productions, Wild Bunch
Румыния
2012

в рейтингах критиков были высокими, а жюри отписало Мунджу аж две награды, за сценарий и за женскую роль (ее поделили дебютантки Космина Стратан и Кристина Флутур), но в этом легко было усмотреть жест вежливости или чистую инерцию.

Поводов для сомнений хватало. «За холмами» может показаться дайджестом отработанных приемов и тем. Опять живая камера, пристально следящая за героями (Олег Муту, снимавший «Смерть господина Лазареску» и «4 месяца, 3 недели и 2 дня»), никакой закадровой музыки, дотошный реализм в деталях. Вновь безалаберная полиция и некомпетентные врачи, которые вроде бы желают окружающим добра, но категорически не способны кого-то вылечить или защитить. Убогий быт, привыкшие к нему люди. И прямые параллели с предыдущей «пальмоносной» картиной Мунджу: в центре действия две девушки-подруги, одна из которых в трудной ситуации, а другая пытается ей помочь. Третий участник драмы — брутальный мужчина (на сей раз не доктор-абортолог, а священник). Дежавю. То ли автор признал свою беспомощность, то ли пошел ва-банк и попробовал решить более сложную задачу на сходном материале. В поисках ответа стоит обратить внимание не на сходство двух картин, а на их различия.

«4 месяца, 3 недели и 2 дня» — фильм об эпохе Чаушеску, «За холмами» — драма сугубо современная. Эффектность «4 месяцев...» была в немалой степени обусловлена двойной экзотикой хронотопа: о социалистической Румынии западный зритель почти ничего не знал (о запрете на аборты не знал наверняка), и атмосфера сумрачной эпохи сыграла важнейшую роль. Для самого Мунджу время действия было драматургическим подспорьем, создавшим необходимые условия для конфликта. «За холмами» разворачивается в обстановке еще более смутной, но вместе с тем нейтральной — нынешняя Румыния столь же неизвестна и непонятна для любого жителя Шенгенской зоны (не говоря об американце или азиате), как и православный монастырь, в стенах которого происходят основные события фильма.

На дихотомии тоталитарного прошлого и размытого настоящего строится все современное румынское кино. Ярче всего она обозначена в «12:08 к востоку от Бухареста», но и «Смерть господина Лазареску» обнажает ту же внутреннюю двойственность, а «Полицейский, прилагательное» базируется на парадоксах юриспруденции XXI века, постепенно стирающих границу между двумя Европами. Одним из первых в своем полнометражном дебюте «Запад» на это обратил внимание именно Мунджу. В открывающей фильм сцене молодая пара возвращается домой мимо железнодорожных путей и обнаруживает, что хозяин съемной квартиры выселил их за неуплату — в буквальном смысле слова выставил на улицу всю мебель и прочие вещи. Вдруг нахлынувшее чувство бездомности, неразрывно связанное с ощущением свободы, пронизывает и ту картину, и новую, одна из героинь которой, Алина, покинув стены сиротского приюта, все-таки уехала с ненавистной родины на загадочный Запад. В первых же кадрах «За холмами» она вновь ступает на родную землю, встречаясь с единственной подругой Войкитой на вокзале, у грохочущих поездов, в толчее перрона. Траектория закольцевалась: Мунджу начал снимать кино с ситуации перманентного отъезда и пришел к ситуации мучительного возвращения. Причем и то, и другое он сделал, не покидая Румынии, хотя в продюсерах «За холмами» числятся обитатели западного мира — в том числе братья Дарденн, исследующие в своих фильмах ту же границу с противоположной стороны.

Алина жила в Германии, где работала официанткой, а может, дело было хуже, недаром в разговорах подруг то и дело всплывает некто Пфафф, когда-то делавший с участием девушек фотосессии сомнительного свойства. Она вернулась, чтобы забрать Войкиту с собой, даже присмотрела для них обеих рабочие места на каком-то корабле. Та, однако, уезжать не торопится. Она стала монахиней и живет в небольшом монастыре, ни о чем не сожалея и не собираясь ничего менять. Связь между Войкитой и Алиной меж тем остает-

ся неразрывной. Их насмерть связала тоталитарная генеалогия общего прошлого — сиротского приюта, в котором обе вели несладкую жизнь. Именно там и тогда старшая Алина, овладевшая карате, взяла младшую Войкиту под крыло, защищая по мере сил от побоев и унижений, — а теперь сама вернулась за защитой от одиночества и боли.

Мир скрытого от глаза, но ощутимого всеми пятью чувствами насилия памятен по «4 месяцам...». В том фильме отважная Отилия даже на темной улице опасалась посторонних глаз и ушей, ни на секунду не отрешаясь от государственного контроля, от ока Большого Брата, виртуозно воплощенного в вуайеристской камере Олега Муту. Однако в той вселенной, лишенной права на частную жизнь, могло родиться чудо солидарности, причастности к чужой беде. Ушел тоталитарный гнет — исчезла и надежда на плечо или хотя бы на сочувственный взгляд ближнего. Страх коммунальности сменился щемящей жаждой общности — того, что в русской культуре принято называть «соборностью»: отсюда и конвульсивная волнообразная эпидемия православия, охватившая как Румынию, так и Россию.

Алина сбежала от социума на Запад, выбрав путь личной ответственности, и не выдержала ее груза. Войкита предпочла иллюзию соборности, уйдя в монастырь. Одна получила желанную свободу строить собственную жизнь и подчиняться сильнейшему из чувств — любви, получив в нагрузку одиночество и потеряв надежду на гармонию. Вторая эту гармонию обрела, отказавшись от свободы, любви, права на индивидуальность. Две крайности, два полюса: магнитное поле напряжения между ними создает неразрешимое противоречие. Его с особой отчетливостью обнажает кульминационная сцена с чтением вслух списка грехов по православному канону: таковых — 464, и Алина, кажется, повинна в каждом из них. А все потому, что ключевое слово в описании любого греха — «сомнение». Сомнение — привилегия свободного человека, следовательно, свобода и есть величайший из грехов. Или ты живешь без греха, или без свободы.

Параллели между социалистическим тоталитаризмом и православной системой напрашиваются, но Мунджу далек от разоблачений церкви. К слову, монастырь из его фильма находится на отшибе, а священник не пользуется популярностью: епископ даже отказывается приезжать и освящать его церковь, которую из-за нехватки финансирования так и не расписали. Режиссер не сокращает бесчеловечно длинный список прегрешений, а добавляет еще один, 465-й: грех безразличия. Его исследованию и посвящена картина.

Безразличие вообще трудная материя. Она не подлежит и не поддается персонификации: окончательно равнодушных людей найти трудно — каждый, как умеет, печется о близком, а некоторые и о дальнем. Небезразличны друг к другу Алина и Войкита, неравнодушны к ним обеим священник, настоятельница и другие монахини, с сочувствием обращаются к героиням и директриса приюта, и врачи, и полицейские. Однако безразличие разлито в воздухе картины, который на глазах обращается в безвоздушное пространство, с таким трудом преодолеваемое девушками в самом начале (они идут со станции к монастырю, в гору), будто им физически трудно дышать. «Скорая» не реагирует на звонок, доктор в приемном покое ругает санитаров, что те привезли в больницу бездыханное тело: «Так бы смерть была на их совести, а теперь нам отчитываться». Когда умственно отсталый брат Алины бросает работу в автосервисе, куда устроился с немалым трудом, он просто швыряет шланг и уходит — а коллеги индифферентно провожают его беглыми взглядами, тут же отворачиваясь. Приемная семья Алины растратила ее деньги и сдала ее комнату новой сироте, однако даже они не злодеи, а обычные, ничем не примечательные люди, готовые при необходимости принять блудную дочь обратно.

Исчезновение единой доминанты моральных ценностей — хотя бы даже и спущенной сверху, как запрет на аборты, — приводит к эклектической нравственности, ярко выраженной в псевдоиконостасе над столом лечащего врача Алины: Богоматерь с младенцем, силуэт полуголой девушки на пляже,

с солнцем в руках, и репродукция «Джоконды». Выбирай по желанию или не выбирай вовсе, все равно «образа» висят за спиной.

Потому так стремятся в монастырь буквально все — Войкита, каждая из завтрашних выпускниц приюта, даже бунтарка Алина. В монастыре существует четкая система приоритетов, там добро отделено от зла и каждому известна программа действий, которая не позволит их смешивать. Монастырь — идеальная замена всем социальным институтам, переставшим функционировать. Это и работа, позволяющая обеспечивать заработок, хотя бы скром-

«За холмами»

ный, и полиция, где соблюдаются буква и дух закона (перечень грехов — чем не Уголовный кодекс?), и больница, где лечат не симптомы, а причины любого серьезного недуга, и сиротский приют, только не для детей, а пожизненный. Наконец, семья: недаром священника монахини зовут попросту папой, а настоятельницу мамой. Однако, будучи миниатюрной моделью общества, монастырь заражается страшнейшим его вирусом — безразличием. Вот Войките не хватает воздуха даже здесь: она все чаще подходит к границе владений монастыря, чтобы вздохнуть полной грудью... и нырнуть обратно, в удушливый келейный уют.

Келья — крохотное личное пространство, эрзац-свобода внутри системы. Оставаясь там наедине с Войкитой, Алина пытается перетянуть ее на свою сторону, отрешить, отгородить от коммунальной зоны монастыря — и даже соблазнить. Она раздевается перед подругой (или, возможно, любовницей?), устраивает ей скандалы, вызывает на откровенность, роется в ее вещах. Та, однако, успешно противостоит соблазну, так как знает: она — всегда под наблюдением. Только оно не навязано системой, как в «4 месяцах...», а принято добровольно: авторитет всевидящего ока умиротворяюще абсолютен и неопровержим. Впрочем, главное различие между Алиной и Войкитой — не мировоззренческое, а чисто эмоциональное. Одна мучительно страдает от одиночества и яростно сражается за единственное живое существо, способное спасти ее от этой беды. Другая спаслась раз и навсегда ценой отказа от любви как чувства, направленного на конкретного человека. Поначалу Алина еще подозревает, что Войкита спит со священником, но затем понимает, что ревновать надо к Тому, кто несколькими этажами выше. Поэтому, просыпаясь среди ночи, она бежит в церковь и пытается вытащить Войкиту с ночной мо-

литвы — обратно, в келью, где они предоставлены друг другу и больше никому.

В «4 месяцах...» камера неотступно следовала за Отилией — не девушкой, вынужденной сделать нелегальный аборт, а ее союзницей и соучастницей. «За холмами» начинается с такого же наблюдения за каждым шагом Войкиты. Кажется, что из двух героинь сильная именно она, идущая уже в первых кадрах против потока, продираясь сквозь толпу, навстречу Алине. Но эта доминанта не держится до финала. Картина делится на две равнозначимые части.

«За холмами»

В первой мы — с Войкитой, твердой в своих убеждениях и пытающейся, не изменив им, помочь подруге. Во второй акценты резко смещаются. Последнее самостоятельное действие Войкиты (даже оно спровоцировано советом добродушной «мамы») — обращенная к священнику просьба провести ритуал экзорцизма. После этого мы чаще видим ее лицо, отстраненно, издалека наблюдающее за происходящим — то из окна, то просто с безопасной дистанции. Теперь она, как и мы, — не участник, но свидетель.

Теперь в центре действия Алина, а точнее, ее тело — то бездвижное, то содрогающееся в конвульсиях. Оно, даже отсутствуя на экране, напоминает о себе закадровыми криками и стонами. Оно фокусирует фильм на точке страдания, в христианской традиции возникающей там, где нет места состраданию. Не найдя коммуникации с чужим миром, в котором царит если не гармония, то хотя бы равновесие, Алина хватается за последний, (само)убийственный шанс: заговорить с обитателями этой закрытой системы на понятном им языке. Тут же становится кристально ясно, что холм, на котором стоит монастырь, — Голгофа, и потому таким трудным было восхождение на него, а добровольная и осознанная жертва Алины — распятие. Когда все обитатели монастыря собираются, чтобы прикрутить ее к кресту, камера с мнимой бесстрастностью фиксирует жуткую сумятицу, добавляя к живописной традиции еще одно «Прибивание к кресту». В этой впечатляющей сцене искусственное освещение, нарушающее иллюзию реализма, напоминает едва ли не о Караваджо.

«За холмами» говорит со зрителем на языке не только визуальных, но и звуковых образов. Монастырь — пространство подавляющей тишины, в которой слышны скрип, кашель, собачий лай или звон посуды. Космина Стратан (Войкита) — к слову, по основной профессии телерепортер, то есть человек,

профессионально приученный говорить громко и выразительно, — никогда не повышает голос, держась монотонно-смиренной интонации, за которой невозможно угадать подлинную эмоцию. Она открыто проявляет чувства лишь однажды — ночью, убаюкивая Алину, обняв ее и напевая «Спи, моя радость, усни» (это единственная музыкальная тема в фильме, повторенная, уже в инструментальной форме, на финальных титрах). То есть призывает ее к покою и молчанию, затыкает рот на свой лад. Кристина Флутур (Алина), напротив, работает на контрасте отрешенной тишины и резкого звука, нарушающего покой и привлекающего внимание — будь то вопль, заставляющий монахинь запихнуть ей в рот кляп, или колокол, в который она бьет посреди церковной службы. Воистину, шепоты и крики. Да и что пытались сделать обитатели монастыря с Алиной, как не заставить замолчать — в самом широком смысле?

«За холмами» основан на реальном случае (монахини пытались изгнать беса из девушки и убили ее), описанном в документальной прозе Татьяны Никулеску Бран; ее повести легли в основу сценария. Вероятно, в этом еще одно объяснение неудовлетворенности ряда критиков: обещали кино про экзорцизм, а демонов начали изгонять только через полтора часа после начала. Где, спрашивается, зверства православных мракобесов? Но Мунджу не торопится их разоблачать. Ужас парадокса, над которым задумался режиссер, в том, что мир, основанный на безразличии, в любом случае тебя убьет — медленно, если ты доверишься медицине или соцслужбам, и относительно быстро, если прибегнешь к древней церковной традиции. Ведь противостоять равнодушию способна только любовь, а никак не любовь к ближнему — заменитель подлинного чувства, подобный электрической свече, которую Алина привозит Войките в подарок из Германии и которая так ни разу и не загорится за весь фильм.

Самая большая ошибка — считать эту крайне условную картину реалистической. Мунджу, действительно, дает гигантское количество вроде бы бесполезной информации об окружающем мире, но тем самым лишь подчеркивает отрешенность монастыря от реальности. А здесь, в сакральном пространстве, ничто не случайно, все значимо. Стоит увлечься формой, перестав задумываться о содержании, и случится непоправимое: из лучших побуждений прикуешь страждущего к кресту и будешь пытать его, пока не испустит дух. Когда в эпилоге полицейский комиссар прибывает на место событий и уточняет, действительно ли погибшая была привязана к крестовине цепями, священник и монахини кажутся искренне удивленными: они сами не заметили, что смастерили крест и замучили больную до смерти. Где тут истина? Совсем рядом, но ее не разглядеть: так же мы не видим пейзажа, скрытого за холмами, на которых стоит монастырь. Реальность неуловима, неразличима даже в самых своих очевидных проявлениях — и нет в ней ни типических характеров, ни типических обстоятельств.

На допросе Войкита переоденется в свитер Алины и, наконец, возвысит голос, чтобы свидетельствовать против себя: ее молчание в ответ на вопрос «кто виновен в гибели этой девушки?» прозвучит красноречивее любых слов, как и решение поехать в участок вместе со священником и другими соучастницами. Ее тихий самосуд — единственный результат случившейся трагедии. Комиссар уже на полпути в город забудет об этом деле и заинтересуется следующим: подросток заколол мать ножом и выложил фотографии в Интернете. А память об изгнании самых опасных бесов — любви и одиночества — будет стерта так же быстро и незаметно, как грязь с ветрового стекла, которую смахнет «дворник» полицейского автомобиля в последнем кадре фильма.

ОЛЕГ ЗИНЦОВ

Представлять

Катя, — тебе.
Титр в финале Holy Motors

Есть два типа зрителей. Одни думают, что смотрят фильмы о людях. Другие всегда помнят, что видят на экране актеров. Но что, если зрителей больше нет?

Месье Оскар (Дени Лаван) задает этот вопрос в середине долгого путешествия по Парижу. Он едет в длинном белом лимузине, превращенном в мобильную гримерную. Собеседник (Мишель Пикколи) устало шутит, что тоже стал параноиком: «Например, я всегда был уверен, что когда-нибудь умру».

Это опасение, конечно, параноидально. Ибо нелепо.

Персонаж Пикколи знает об этом, вероятно, лучше всех. Он тот, кто в тени: лицо лишь смутно различимо в глубине салона (но помечено огромным родимым пятном). Тот, кто помнит схему расположения камер (а они повсюду) и, как можно предположить, распоряжается шоу. Он заглядывает в фильм всего на пару минут.

А месье Оскар — тот, кто всегда на виду.

Месье Оскар — очень важный бизнесмен. Утром он вышел из загородного особняка, охраняемого автоматчиками. Попрощался с семьей, сел в лимузин, обсудил по телефону детали крупной сделки и получил от водителя-ассистентки, пожилой безупречно элегантной Селин (Элен Скоб), список деловых встреч на сегодня.

Месье Оскар, кажется, эксцентричный бизнесмен. На набережной Сены он выбрался из лимузина в образе старухи, отпустил машину сопровождения и остался клянчить милостыню.

Holy Motors
Автор сценария, режиссер **Леос Каракс**
Операторы **Ив Кап, Каролин Шампетье**
Художник **Флориан Сансон**
Композитор **Нейл Хэннон**
В ролях: **Дени Лаван, Эдит Скоб, Ева Мендес, Кайли Миноуг, Корделия Пикколи, Элиз Ломмо, Жанна Диссон, Мишель Пикколи и другие**
Pierre Grise Productions, Théo Films, arte France Cinéma, WDR/ARTE
Франция — Германия
2012

Похоже, месье Оскар не бизнесмен. Для следующей встречи он натянул трико из латекса, напоминающее костюм аквалангиста, но обклеенное датчиками движения, и вошел в павильон motion capture. Там он выполнил несколько сложных фигур восточной боевой хореографии, пробежался с автоматом и приступил к эротической сцене с аналогично экипированной партнершей. Оцифрованное изображение тут же появилось на большом мониторе: сексом занимались два инопланетных чудовища.

Так вот оно что: месье Оскар — актер. Он меняет маски, играет роли. Он деталь *машины представления*.

Известно, что настоящее имя режиссера Holy Motors — Алекс Оскар Дюпон, а Леос Каракс — анаграмма. Первое из составивших ее имен Дени Лаван носил в фильмах «Парень встречает девушку», «Дурная кровь» и «Любовники с Понт-Нёф». Алекса называли альтер эго Каракса. Он всегда был сгустком эмоций. Тем, кто *переживал*.

Он мучился болями в животе, потому что от них страдал режиссер. Он любил женщин, которых любил Каракс: сначала Мирей Перье, потом Жюльетт Бинош (Лавана—Алекса не было лишь в «Поле Х», где в паре с новой любовью Каракса Екатериной Голубевой сыграл Гийом Депардье, а его героя звали Пьером).

Месье Оскар «надевает» имя Алекс в эпизоде, где изображает убийцу. Как предписано сценарием «встречи», он втыкает в шею жертвы нож. А потом начинает переодевать и гримировать умирающего, превращая его в своего двойника.

Логика представления неумолима. Нанеся на лежащее перед ним тело последние штрихи абсолютного сходства, убийца становится жертвой сам: получает такой же удар ножом в шею и падает рядом с зарезанным в точно такой же позе. Каракс всегда был романтиком, но на эту сцену ложится отсвет поистине гофмановской иронии.

Интересно пару секунд подумать о том, кто из двоих зарезанных, истекая кетчупом, возвращается с места преступления. Кого подбирает под проливным дождем и, неодобрительно охая, усаживает в машину комически чопорная, заботливая Селин?

Хотя это совершенно не важно. В любом случае место Алекса занял его близнец Оскар, актер иной природы. Алекс был мимом, бешеным, упрямым, ужасно ранимым. Он слишком всерьез переживал любовь и боль, был слишком человеком. Все это умерло.

Или осталось в прежних фильмах Леоса Каракса, манифестациях высокой чувственности, в которых годаровские аффектированные мизансцены и резкий монтаж перешли из политического инструментария в поэтический.

Holy Motors — кино, снятое с другой стороны представления.

В трактате «Парадокс об актере» Дени Дидро настаивает, что актер не должен быть чувствительным. «Древний гладиатор, подобно великому актеру, и великий актер, подобно древнему гладиатору, не умирают так, как умирают в постели, они должны изображать другую смерть, чтоб вам понравиться, и чуткий зритель поймет, что обнаженная правда, действие, лишенное прикрас, выглядело бы жалким и противоречило бы поэзии целого».

О, сколько смертей (других смертей!) в арсенале месье Оскара. С ножом в горле, с пулей в голове. И даже так, как умирают в постели, — благообразным старцем, которого оплакивает слезами размером со спелую вишню племянница, наследующая крупное состояние (теперь жених вряд ли сочтет изъяном ее хромоту). Пардон, но месье Оскар вынужден сократить эту сцену и воскреснуть, не дожидаясь, пока племянница выплачет все глаза: он опоздал на одну из предыдущих встреч, а ведь рабочий график не просто жесткий — изматывающий. Ткань иллюзии, и без того натянутая пародийной интонацией мелодрамы, грубо рвется.

Но если зрителей больше нет, для кого умирает актер, подобно древнему гладиатору?

Holy Motors открывается сценой, напоминающей о фильмах Дэвида Линча, но, по словам самого Каракса, вдохновленной новеллой Гофмана, о которой ему впервые рассказала Катя Голубева. Человек встает среди ночи с постели и обнаруживает, что его комната через потайную дверь сообщается с залом кинотеатра. Все зрители спят (а может быть, умерли), но фильм продолжается — на экране памяти и воображения. Того, кто грезит, кто открывает потайную дверь, зовут Леос Каракс. Его играет Леос Каракс. Екатерина Голубева умерла год назад, Леос Каракс впервые не снял в фильме женщину, которую любил.

Holy Motors

В фестивальной рецензии на Holy Motors критик Guardian, исчерпав словарь синонимов слова «странный» (они заняли целый абзац) и перечень отсылок (еще абзац: Дэвид Линч, Фриц Ланг, Джей Джи Баллард, Олдос Хаксли, Стэнли Кубрик, Льюис Кэрролл), не выдерживает: «Что, черт возьми, все это значит?» Может, это своеобразная версия буддизма, показывающая череду реинкарнаций прямо здесь и сейчас? Может, комментарий к понятию «идентичность»? А может, множественное расстройство личности?

Это вполне характерная растерянность. Ошарашенным рецензентам показалось, что картина предполагает бесконечное множество трактовок. Это не так. Дело вовсе не в многослойности экранной фантасмагории. Напротив, смысл Holy Motors не укладывается в слова всего лишь потому, что слишком конкретен. Он втыкается в нас одним коротким, написанным по-русски титром-посвящением, делающим все остальные объяснения излишними.

За последние сто лет искусство детально и разнообразно обсудило отношения игры и реальности, но для Каракса это слишком личный вопрос. В Holy Motors беснуются, хохочут и плачут фильмы, не снятые им за тринадцать лет, прошедших после провала «Полы Х». Режиссер признается, что картина родилась из невозможности довести до конца несколько международных проектов. Они неизменно упирались в два затруднения: деньги и подбор актеров. Но теперь все жанры, все жанры, свершив печальный круг, нашли себе место в карнавальной вакханалии Каракса, поверяющего романтической иронией чудовищно человеческую тоску утраты. А все роли сыграл Дени Лаван, знакомое и новое альтер эго режиссера: циничный клоун Оскар, сменивший лирического мима Алекса, который стремился к обнаженной правде, но умирал на полпути.

Одна из масок Оскара — Дерьмо, несуразный монстр из короткометражки Каракса в альманахе «Токио!». Он питается цветами и долларами. Он утаскивает в канализацию модель (Ева Мендес), которая участвует в фотосессии на кладбище, где на каждой могиле выбита надпись «Посетите мой вебсайт». В гротескном мире Holy Motors никто не умирает насовсем, принцип игры распространяется на загробную жизнь, на жизнь по ту сторону экрана. Но зрителей действительно больше нет: все — актеры (кроме того, почти всех играет Дени Лаван).

Иногда они пытаются вырваться из фильма. Иногда им это даже удается. Случайность может сломать график «встреч». Месье Оскар внезапно выска-

Holy Motors

кивает из лимузина с револьвером, перебегает дорогу и стреляет в голову сидящего за столиком кафе человека в деловом костюме. Это ошибка: Оскар принял посетителя кафе за кого-то другого. Это не ошибка: у человека за столиком лицо Дени Лавана (а у Оскара, заблудившегося в лабиринте подобий, сложные отношения с двойниками). Из фильма можно выйти. Но только в другой фильм.

Париж за окнами лимузина иногда начинает подергиваться и плыть, зеленеть, расползаться на пиксели. Наверное, это проходит, если встряхнуть головой или выпить еще немного виски. В буклете к фильму Каракс говорит, что снял картину о людях, чудовищах и машинах на грани исчезновения. Наверное, он мог бы сказать и проще: что снял картину о себе на грани исчезновения (как прежде снимал фильмы о себе на грани растворения — в другом, в другой).

График «встреч» нарушается снова — из-за комического столкновения двух лимузинов. Пока водители эмоционально выясняют, кто должен был уступить дорогу, месье Оскар, все еще в старческом гриме, выглядывает из окна и видит в другом лимузине женщину, которую когда-то любил. Вот она, лирическая передышка в карнавале: два уставших актера идут в закрытый на ремонт огромный магазин Samaritaine, полный сломанных манекенов. У женщины (певица Кайли Миноуг) там назначена следующая встреча. Она играет роль стюардессы, которая должна покончить жизнь самоубийством, но до этого еще полчаса. Значит, из игры все-таки можно выйти в реальность, мир подлинных эмоций, где представление наконец уступит место переживанию? Да запросто.

Как всем известно, в реальности люди, встретившиеся после долгой разлуки, немедленно начинают петь.

Подлинность не освобождает от представления. Смерть не освобождает от представления. Ты просто становишься сломанным манекеном, лежащим на мостовой у витрины Samaritaine. Представление, в сущности, все, что остается после смерти.

Поэтому Каракса так волнует исчезающая реальность представления. Поэтому ему нужны лимузины: старомодные неуклюжие монстры, обломки 1980-х. Каракс говорит, что в Париже их любят заказывать китайцы для свадебных церемоний (мы тоже привыкли видеть их по субботам в пошлом убранстве ленточек и золотых колец). Роскошные снаружи, внутри они похожи на бордель и оттого печальны. «Они все еще трогают меня, — признается Каракс. — Они как футуристические игрушки из прошлого. Знак конца эпохи больших машин». Или эпохи старомодных представлений, грубых и зримых. Где пульсировали кровь и плоть. Где камеры были большими. Где игра и условность служили инструментами проявления реальности, еще не замененной компьютерными симулякрами. Алекс там играл, Оскар об этих зрелищах, наверное, тоскует.

В Holy Motors есть дикий музыкальный антракт: Дени Лаван, наяривая на аккордеоне, проходит во главе маленького бешеного оркестра через церковь. Это настоящая пятиминутная дьяволиада. Ну, конечно: актеры — богопротивные создания (как считали в средние века). Чудовища.

«Есть три образца, — наставляет нас Дидро, — человек, созданный природой, человек, созданный поэтом, и человек, созданный актером. Тот, кто создан природой, меньше, чем созданный поэтом, второй — меньше, чем созданный великим актером, третий наиболее преувеличенный из всех. Этот последний взбирается на плечи второго, замыкается в огромном ивовом манекене и становится его душой; он движет этот манекен так, что ужасается даже поэт, не узнающий своего детища, он пугает нас».

Holy Motors — фильм о том, кто сидит в ивовом манекене, становится его душой и движет им так, что вслед за поэтом Караксом мы, зрители (те, кого больше нет), замираем, полные ужаса и восторга. Потому что в этот миг мы причастны небытию, из которого соткан фильм Holy Motors.

Агенты представления в картине Каракса — не люди и не актеры, а то, что между: чудовищные, прекрасные мутанты, существующие только в момент игры. Игра в фильме Каракса — не жизнь и не смерть, а то, что между, долгий путь Орфея к Эвридике.

Мы смотрим в глаза чудовищ. Они светятся из темноты, как огни потусторонних проекционных аппаратов. Там, в темноте, чудовища тоскуют и ждут, когда киномеханик снова запустит пленку. Леос Каракс протягивает руку сквозь экран, проходит за занавес представления, совершает магический жест.

Замри. Отомри.

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

Битва в телесах

У Карлоса Рейгадаса репутация самого радикального автора современного кино. Все три его полнометражных фильма — «Япония», «Битва на небесах», «Безмолвный свет» — были представлены в Канне, награждены призами. Новый фильм Рейгадаса «После мрака свет» ждали, как судьбоносное событие, заранее прочили ему «Золотую пальмовую ветвь». Слишком громкая перекличка названий двух последних картин могла смутить только тех, кто забыл, что «Безмолвный свет» в оригинале назывался Stellet licht и был снят на старонемецком, новый же фильм назван латинской фразой Post Tenebras Lux, ставшей девизом реформаторства и многих университетов в США и Южной Америке.

Когда прошел пресс-показ, зал разочарованно «букал». Многие потом говорили, что не поняли сюжет или его там вообще нет. Однако Рейгадасу повезло: в жюри была Андреа Арнольд, ярая сторонница кинематографического импрессионизма; даже экранизируя «Грозовой перевал», она ухитрилась процентов на семьдесят уничтожить сюжетную канву романа и сделать из него произведение киноживописи. Благодаря усилиям Арнольд Рейгадасу достался престижный приз за режиссуру. Но этот факт можно интерпретировать и по-другому: мексиканский режиссер набрал необходимую критическую массу, чтобы притягивать к себе награды — даже когда его эксперименты кажутся чересчур радикальными.

Рейгадас — последователь Бунюэля, Дрейера и Тарковского, но только в определенном смысле. До сих пор самой радикальной его работой была «Битва на небесах» со сценой монструозного орального секса в самом начале. Выступая перед пуб-

«После мрака свет»
Post Tenebras Lux
Автор сценария, режиссер **Карлос Рейгадас**
Оператор **Алексис Сабе**
Художники **Херардо Тагле, Нохеми Гонсалес**
В ролях: **Наталия Асеведо, Адольфо Хименес Кастро, Виллебальдо Торрес**
No Dream Cinema, Mantarraya Producciones, Le Pacte, Topkapi Films, The Match Factory, arte France Cinéma, Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE), Ticoman
Мексика — Франция — Нидерланды — Германия
2012

ликой на фестивале «Зеркало» в Иванове, где проходила ретроспектива мексиканского режиссера, он призывал публику сменить привычную точку зрения, не пугаться шокирующих сцен, смотреть кино не как историю, а как живописный объект. Там же, в Плесе, он дал интервью[1], где изложил свои представления об «идеальном кинематографе», к которому сам стремится. Вот основные эстетические тезисы Рейгадаса.

Он не жалует сюжетное кино. История присутствует во всех фильмах, но это не самоцель, а лишь одно из художественных средств. «Меня страшно раздражает, когда люди, и в особенности критики, говорят, что пришли в кино, чтобы увидеть историю. Когда мне нужна хорошая история, я прошу что-нибудь рассказать свою бабушку. История лишь помогает мне структурировать то, что я на самом деле хочу передать».

Но кино — это для Рейгадаса и не авангард, и ни в коем случае не провокация: глупо тратить два года жизни и кучу денег только для того, чтобы кого-то спровоцировать. Так что репутация провокатора навязана ему и является вынужденной: «В кино на данный момент есть коды для всего, особые жесты передачи чувств, и, не соблюдая их, ты становишься провокатором, а соблюдая, передаешь значительно меньше».

В частности, Рейгадас, не будучи религиозным, не ставит задачу провоцировать в области секса и религии. И то, и другое возникает в его фильмах как часть эстетики реализма, пускай даже с эпитетом «магический», который принято приклеивать к латиноамериканцам. «Всех нас, даже атеистов (особенно атеистов), волнует метафизический поиск смысла бытия. Но, если ты захочешь сделать фильм о жителях того дома на другом берегу Волги, все равно рано или поздно начнешь думать о жизни и мотивациях его обитателей... И в итоге вся эта метафизика придет в фильм, потому что она — часть настоящего реализма. Если ее избегать, то будет «Древо жизни» (фильма Терренса Малика, который Рейгадас рассматривает как образец иллюстративного пантеизма. — *Е.П*). Моей целью как художника ни в коем случае не является религиозный поиск».

Религия, юмор, насилие, секс — естественные составляющие жизни. «Многие каждый день мастурбируют и занимаются любовью, а потом приходят в кино, видят секс на экране и отчего-то удивляются. Установка такая, что об этом нельзя говорить, а если вдруг кто-то об этом заговорит, то этот человек автоматически записывается в провокатора, ищущего дешевой славы».

Кино для Рейгадаса — это уникальное сочетание звука и образа, которое в правильном соотношении создает нужный смысл. «И эффект Кулешова при таком подходе — одна из основ кино, и остается только вздыхать о том, что большинство режиссеров ставят во главу угла актерское мастерство». Режиссер хотел бы приблизить свои фильмы к музыке или живописи, а если бы позволили продюсеры, не давал бы им никаких названий. Просто «Фильм номер один», «Фильм номер два» и так далее.

Наконец, Рейгадас решительно отвергает роль массовика-затейника, пришедшего развлекать публику или внушать ей пресловутую «надежду». Одним из самых безнадежных по своему убожеству фильмов он считает «Артиста» Мишеля Азанавичюса, зато фильм Артура Аристакисяна «Место на земле» переполняет его счастьем и восторгом.

В новой картине эти декларируемые принципы коммуникации развиты еще дальше. Рейгадас экспериментирует с форматом изображения (применяет архаичный 1.37) и цветом, с помощью специальных линз размывает изображение по краям кадра и концентрирует посередине. Хотя он избегает экспрессионистской драматизации по принципу Вернера Херцога, прозаический деревенский пейзаж превращается в энергетическую воронку, которая затягивает зрителя в бездну. Камера отслеживает жизнь природы в режиме ре-

[1] http://seance.ru/blog/reygadas-interview

ального времени: небо темнеет, начинается гроза, в лесу падают деревья. По полю бродит маленькая девочка в окружении животных (Рейгадас снимает собственных детей и собак в загородном доме, который он собственноручно сколотил со своей женой.) Именно эти кадры живой «неравнодушной природы» образуют эмоциональный центр произведения. А история городской семьи, пережившей кризис и пытающейся возродиться в экологически чистой природной среде (тема, заявленная еще в «Японии») — лишь проекция пережитых эмоций, постыдных воспоминаний, страхов, предчувствий и прозрений.

Это стопроцентно поэтическое кино образов, в котором сюжет условен, а спектр интерпретации весьма широк. Даже чисто сюжетно. Хуан и Наталия уже имеют двоих детей, но их сексуальная жизнь нарушена какой-то травмой. За их плечами — опыт анонимных совокуплений во французском свингер-клубе, венерическая болезнь Наталии (или это только лишний повод отказать мужу в физической близости?), уход в себя Хуана, который проводит время в порносайтах, посещает общество анонимных алкоголиков и довольно жестоко наказывает собаку (по этой причине, считает режиссер, сцену обязательно вырежут в английском прокате, ведь захват Ирака считается там меньшим преступлением, чем нарушение прав животных).

Внутренний сюжет фильма — своего рода битва в телесах. Герои одержимы животным, бессознательно агрессивным началом, в то же время они люди, испытывающие стыд и страх, связанный с культурными и религиозными табу: знаком их становится анимационный красный дьяволенок, гуляющий по дому с чемоданчиком, где, видно, припрятаны инструменты зла.

Героев Рейгадаса, как, видимо, и его самого, изнутри раздирает двойственность: будучи продвинутыми мексиканцами-интеллектуалами, они переняли западные ценности и образ жизни, что не принесло им счастья. Но и возвращение «к корням» оказывается малопродуктивным. Природа не лечит в медицинском смысле — она жестоко сдирает покровы цивилизации, обволакивает, поглощает и в конечном счете растворяет в себе. Хуана убивает его собственный наемный работник по имени Семь. Мы не видим само преступление, зато наказание визуализируется со всей мощью рейгадовского реализма: Семь буквально на наших глазах отрывает себе голову!

С сюжетным слоем фильма кое-как еще можно разобраться. Сложнее — со снами и видениями, а также флэшфорвардами, переносящими в будущее. Мы видим детей Хуана и Наталии с какими-то богатыми родственниками: похоже, после смерти отца они остались в трудном положении. Мы видим также сына в качестве члена некоей элитарной футбольной команды. Прошлое, будущее, настоящее, сны и фантазии соединены не хронологической и не интерпретирующей связью, а сюрреалистической логикой монтажа, когда, как у Бунюэля, есть только выход из сцены, но нет входа.

Сам Рейгадас со свойственной ему резкой парадоксальностью предлагает рассматривать свой новый фильм как экранизацию «Войны и мира» и несколько навязчиво вводит в картину диалог о сравнительных достоинствах Толстого, Достоевского и Чехова. Переживающего кризис Хуана он называет современным Андреем Болконским. И это Рейгадас, который всегда выступает против литературности в кино! Однако «тупых критиков» не вполне удовлетворило такое объяснение. На каннской пресс-конференции Рейгадасу намекнули, что ничего не поняли в фильме, особенно — что там за футбольная команда и как это человек отрывает себе голову? На что Рейгадас ответил: «А зачем снимать фильм, в котором все понятно?»

ЛАРИСА МАЛЮКОВА

Чужой

«Охота»
Jagten
Авторы сценария **Тобиас Линдхольм, Томас Винтерберг**
Режиссер **Томас Винтерберг**
Оператор **Шарлотте Бруус Кристенсен**
Художники **Торбен Стиг Нильсен**
Композитор **Николай Айлунн**
В ролях: **Мадс Миккельсен, Томас Бо Ларсен, Анника Веддеркопп, Лассе Фогельстрём, Суссе Волль, Анне Луисе Хассинг, Ларс Ранте, Александра Рапапорт, Оле Дюпон**
Film i Väst, Zentropa Entertainments
Дания
2012

«Охота» — седьмая полнометражная картина Томаса Винтерберга, которого довольно долго именовали «вундеркиндом из Дании». Если сравнивать «Охоту» с «Торжеством» — самой известной и эпатажной картиной режиссера, поднявшего вместе с фон Триером занавес «Догмы», — видно, как меняются его профессиональная участь, творческие целеполагания. «Охота» сделана неброскими, скорее, традиционными кинематографическими средствами. Ее авторам хочется не фраппировать публику своей темой, но взвешенно размышлять над ее нюансами вместе со зрителем. О том, что болит, не дает покоя. И дело вовсе не в отшлифованном сценарии, продуманной композиции изображения, света, звука. Нынешний Винтерберг, в отличие от бунтарских опытов тех скандинавских «добровольных идиотов», к коим он относил себя в молодости, максимально сконцентрирован на социально-психологических проблемах, которые завязались в узел незамысловатого сюжета. Может, поэтому его «Охота», в противовес взрывному «Торжеству», безутешной «Субмарино», трогательной «Дорогой Венди», смотрится если не холодновато, то выверенно, как доказываемая на экранной «доске» теорема.

Сорокалетний Лукас вроде бы успешно перешел фронтовую полосу кризиса среднего возраста. Позади нервный развод, потеря работы. Он находит тихую ласковую заводь в детском саду, куда устраивается работать воспитателем, у него новая подруга — из того же садика, он восстанавливает отношения с сыном-подростком Маркусом, его любят друзья...

Уже на фоне штилевой, довольно благолепной экспозиции как бы исподволь идет рябь сюжетных волн.

Пятилетняя Клара, дочка лучшего друга, сморозила глупость детсадовской директрисе про своего взрослого товарища Лукаса. В общем, ерунда. Но этому мелкому снежку, брошенному детской ладошкой в знак детской же обиды (или ревности: маленьким девочкам свойственно влюбляться во взрослых товарищей родителей) — доведется «раскататься» в огромный сугроб: от сомнения к подозрению — от подозрения к навету — от оговора до истерии ярости. И скоро эта снежная лавина накроет: любимую женщину, сослуживцев, ближайших друзей, что и говорить — весь город.

Винтерберг со скандинавским хладнокровием и сосредоточенностью исследователя показывает, как бацилла лжи эпидемией распространяется из дома в дом. Ложь по-шекпировски «опутывает глаза и сердце» горожан. Превращается в мету, печать на лбу изгоя, которую не смыть. Подозрению не нужны доводы — оно питается знаками, намеками. «Ну, мы все понимаем, о чем идет речь...» Наказанию не нужно преступление — наказывающие удовлетворенно переполняются чувством исполненного долга, ощущением социальной активности, причастности и востребованности.

Ложь — искаженная тень правды, упоенно подменяет ее собой. Но Винтерберг для исследования стародавней, любимой драматургами проблемы избирает современную оптику: более всего его интересует групповая истерия, вспыхивающая, как порох от спички, взрывающая общество изнутри. Слух порождает массовый гон, охоту. Просвещенные представители объединенной Европы в соответствии с законами средневековых судов инквизиции ищут и легко находят ведьм, чтобы мысленно жечь их в «огненных палатах». Вопиющая история на ту же тему рассказана в одном из лучших документальных фильмов нынешнего киносезона «Откажись от завтрашнего дня» Майкла Коллинза — о смертном приговоре и четырнадцатилетнем заключении невиновного филиппинского юноши Пако Ларранъяги. Этот приговор тоже был поддержан всеобщей истерией общества, возбужденного слоганом «Распни его!»

Винтерберг усложняет себе задачу — сразу дает понять зрителю: Лукас невиновен (режиссер даже хотел объявить это в трейлере). Ни на йоту авторы не хитрят, сразу ставят точки над «i»: их герой — не педофил.

Но вот ведь парадокс: кричи не кричи, зрители приучены, что в хорошем фильме с криминальной подоплекой их должны обмануть. Они внимательно всматриваются в героя: вроде нет, не педофил... нет! Или... В своих внутренних сомнениях зритель становится в ряд с горожанами и друзьями, которые еще вчера абсолютно доверяли милому Лукасу.

Саспенс нагнетается в усилии разглядеть сущность за видимым.

Еще одна тема притягивает режиссера. Ненадежность связей, даже самых крепких, стародавних, и все равно — хрупких, как стекло. Дающих трещину под резцом сомнения. Оказывается, нас обмануть не трудно, мы сами обманываться «рады».

Хотя и без бунтарской провокативности, режиссер и авторы сценария исследуют нравы современного общества, подчиненного ритуалам, парализующей магии слов, побуждениям ценностной предуготовленности.

Поэтому одним из ключевых эпизодов становится «явление» Лукаса в церкви накануне Рождества. Здесь в присутствии своих малолетних подопечных, срывая связки, подсудимый «зачитывает» приговор прокурорам. Даром что прокуроры — вчерашние друзья, а за их сомкнутыми спинами — весь город. (Любопытно, что в «Охоте» вообще нет негодяев, асоциальных типов — напротив, здесь все хорошие и прекрасные, добропорядочные христиане, просто обстоятельства расставляют им моральные ловушки — коготок увязнет, не выберешься.)

Его приговор — не в словесных «мыльных пузырях». «Посмотри мне в глаза», — приказывает Лукас экс-другу. И тот не выдерживает взгляда. Других доказательств не нужно.

Взгляд Винтерберга прикован также к презумпции правоты ребенка, который не может лгать. К трагическим ошибкам чадолюбивых взрослых, свя-

занных по рукам и ногам этим распространенным убеждением, ослепленных любовью, готовых на всякий случай растерзать любого, вставшего на пути их «искреннего потомства». Белый ангелочек, случайно оклеветавший Лукаса, вовсе не демон, просто у истоков неистощимых фонтанов детской фантазии, как правило, лежат затаенные страхи взрослых. Дети просто высказывают их вслух.

В зачине «Охоты» верные дружбаны Лукаса вылетают из бани, громогласно хохоча, нагими прыгают в воду. Показательный кадр.

«Охота»

Винтерберг утверждает, что снимал кино о потере невинности: «Ведь как было раньше? Я рос в 70-х и ребенком спокойно сидел на коленях у голого мужика где-нибудь на пикнике — и ни у кого ничего в мыслях не было!» Как тут не вспомнить «Сон смешного человека». В фантастическом сне Достоевского борьба за разъединение, злость и преступность возникали в гармоничном безгрешном мире практически из ничего, из атома лжи. Проникая в сердца людей, он начинал им... нравиться! Так накатывал распад, «скверная трихина, чума, заражающая целые государства».

Подозрение — материально. Об эпидемии лжи, опутавшей целый город, нам рассказывал и «Ворон» Клузо, обвинение невинного — излюбленная тема Хичкока, начиная с «Жильца», который режиссер называл своим «первым настоящим фильмом». Но Винтерберг фокусирует наше внимание не на хитросплетениях интриги, доказательствах невинности героя, а на процессе отчуждения жертвы навета от общества, включая самых близких. Отчуждение порождает жестокость и месть, террор. И вот уже Лукасу не разрешают видеться с сыном, в окно летят камни, верного пса жестоко убивают, в магазине не дают купить продукты.

Только достигнув дна разочарования, смиренный пария может подняться и заявить во всеуслышание пусть наивный, но протест. Так в трагифарсовом ключе решена сцена, в которой герой, выброшенный брезгливо, словно половая тряпка, из супермаркета, избитый и униженный, возвращается в магазин за своей корзинкой с продуктами — чем вызывает одобрение и аплодисменты зрительного зала.

Есть еще одна тема, интересующая современный кинематограф. Насколько мы способны контролировать свою жизнь и жизнь близких. Что делать, когда она выходит из повиновения? Смириться? Бороться? Винтерберг не протягивает соломинку, оставляя финал открытым. На пикнике весь го-

род опять как одна семья: и в центре пейзажа, на фоне всеобщего примирения — улыбчивый герой, отстоявший свою невиновность. Но в последнем кадре звучит выстрел — стреляющего в контровом свете не разглядеть. Да и не надо. Важно, что герой не оправдан. Охота не завершена. Казнь Лукаса, как и казнь Йозефа К., героя кафкианского «Процесса» (вспомним, он тоже не сопротивлялся), продолжается.

Скромная «Охота» рифмуется не только с «Процессом», историей, начинающейся с «ничего нелепости» и заканчивающейся «ничем смерти», но и «Догвилем», в котором жители благолепного городка придерживались исключительно протестантских ценностей, готовы были всей душой опекать прекрасную чужестранку, что не помешало им заразиться ненавистью.

Винтерберг черпает вдохновение для своих фильмов и у самой жизни.

«Торжество» родилось из телефонного звонка слушателя на радио.

«Охота» — из папки заметок датского психиатра, связанных с насилием над детьми.

Безусловно, история «Охоты» универсальна, но в винтербергском прочтении у сюжета сильный датский акцент.

Все дело в герое. В партитуре роли Лукаса Мадсу Миккельсену (дважды номинанту Европейской киноакадемии, а благодаря работе у Винтерберга обладателю приза за лучшую мужскую роль на Каннском кинофестивале) дарована возможность сыграть всю гамму чувств современного датчанина — от покоя к уязвимости, от смирения к возмущению и срыву. Для режиссера важна скандинавская типология героя. В тишайшем омуте характера Лукаса, во взрывном темпераменте, законсервированном в банке цивилизованной политкорректности, в диктате внешних приличий, определяющих поведенческую линию, — узнаваемый и очень распространенный образ современного скандинавского мужчины. Затертого рьяной женской эмансипацией, истерзанного беспредельным кризисом, неспособностью соответствовать стремительно меняющемуся миру.

Впрочем, на мой взгляд, убедительнейший профи и «тонкач» Миккельсен в этой роли — слишком хорош собой. Трудно поверить, что герой столь победительной внешности безропотно сносит унижения, побои, тотальное презрение, а не «валит» из зараженного ненавистью города.

И все же ни в персонаже, ни в фильме в целом я, в отличие от многих, не увидела плакатности, прямолинейности. Скромность выразительных средств, строгость стиля приняты за поверхностность и примитивность. «Охота» — лишенное назиданий актуальное высказывание, сформулированное зрелым художником в правильный час и в правильном месте.

ИГОРЬ СУКМАНОВ

Математический импрессионизм

Каннский директорат уже приучил нас без запинки произносить имя Апхичатпхонга Вирасетакуна, знать наперечет большинство румынских режиссеров и почитать творчество мексиканца Карлоса Рейгадаса. В тени этих киновундеркиндов до поры до времени пребывал еще один каннский любимец, южнокорейский режиссер Хон Сан Су. Но когда пару лет назад в конкурсе «Особый взгляд» одержала победу его ироничная комедия «Ха-ха-ха», поклонники арт-мейнстрима тут же приняли это во внимание — о творчестве Хон Сан Су заговорили даже на страницах глянцевых журналов.

Конечно, его фильмы будут и впредь служить украшением официальных каннских программ, однако стоит признать, что вероятность их награждения «Золотой пальмовой ветвью» маловероятна. В нашем случае это не так уж огорчительно. Главный каннский трофей подобен шапке Мономаха — возлагает на художника и его произведение груз ответственности, требует глобальных художественных прорывов, оглушительного катарсиса, что никак не вяжется с творческими амбициями Хон Сан Су. Режиссер «не впадает в экзистенциализм», в последние годы вытесняет из своих фильмов мрачные обертоны. Драматическим буре и натиску предпочитает облегченную форму разговорных комедий положений, визионерскому буйству — постоянство художественного приема: череду статичных средних планов, прерываемых обязательным наездом-приближением.

С одной стороны, фильмы Хон Сан Су предельно ясны и прозрачны, с другой — их формалистическое «однообразие» обнаруживает чувственность, которая доставляет неизъяснимое удовольствие. Удовольствие

«В другой стране»
Da-reun na-ra-e-suh
Автор сценария, режиссер **Хон Сан Су**
Операторы **Чи Юн Чжон, Пак Хон Ёль**
Композитор **Чон Ён Чжин**
В ролях: **Изабель Юппер, Ю Чжун Сан**
Jeonwonsa Film
Южная Корея
2012

преимущественно рассудочное и рациональное — вы наслаждаетесь простым отточенным приемом, с помощью которого автор пробуждает в вас интерес к банальностям повседневной жизни. Для достижения результата он, подобно Декарту, расчленяет сложную проблему на множество составных частей — начинает с самых простых идей, прибегает к простым словам и простым мизансценам. Идя на поводу у этой простоты, можно оказаться в непростой ситуации — объяснить суть обаяния фильмов Хон Сан Су не так-то легко, как нелегко изложить поэтику математического действия, извлекающего магическую формулу жизни.

Картины Хон Сан Су чем-то похожи на серию разнообразных алгебраических уравнений на темы причудливых человеческих взаимоотношений. В каждом фильме режиссер предлагает новые, невероятно изощренные способы решения одной-единственной задачи, постигающей многомерность реальности и относительность всего сущего. В его распоряжении набор переменных величин (иксы и игреки — мужчины и женщины, друзья и любовники) и ряд арифметических действий (сложение, вычитание, деление и умножение — встречи и расставания). С их помощью образуются исходные сочетания амурных сюжетов. Они, в свою очередь, обзаводятся скобками, умножаются, дробятся, накладываются один на другой, проигрываются бесчисленное количество раз в замысловатых комбинациях. Из этой сложно организованной повторяемости житейских поступков и действий автор извлекает многообразие нюансов. Суть этого эксперимента состоит в том, чтобы вычленить из повторяющихся ритуалов жизни ее неуловимое напряжение, увлечь нас реальностью.

При этом Хон Сан Су полностью избегает общих мест, лирических отступлений, настроенческих пауз, концентрируя свое внимание больше на диалогах, которые ведут между собой герои в кафе, на пленэре, в спальнях и гостиных. На первый взгляд это ничего не значащие разговоры влюбленных парочек, бытовой треп, выяснения отношений или излияния подвыпивших друзей. В какой-то миг эти перекрестные диалоги приобретают формат философской полемики, выражающей мировоззренческие кредо персонажей, заявленные в виде тезисов-антиподов (по примеру *«мы видим то, что знаем»* против *«чем меньше ты знаешь, тем лучше видишь вещи»*). Последующие события, как правило, опровергают высказанные сентенции. Слова расходятся с делом, герои бьются в закрытые двери, снова и снова терпят амурные фиаско, бродят по замкнутому кругу надежд, ошибок, разочарований и мнимых побед.

И все же постоянство и непреложность персонажей и ситуаций в фильмах Хон Сан Су всегда связаны с обманчивой ролью случая и непременной двойственностью всего происходящего. Роковая страсть из прошлого способна обернуться «фильмом в фильме» и тут же повториться в настоящем («История кино»); герой может дважды пережить неудачный роман с объектом страсти и ее двойником («День, когда он пришел»); близкие приятели делятся рассказами о своих любовных похождениях, не подозревая, что в их историях фигурируют как общие места свиданий, так и общие знакомые («Ха-ха-ха»).

Вот и на этот раз Каннский фестиваль представил типичную работу Хон Сан Су. Фильм «В другой стране», в котором неожиданным моментом может считаться разве что участие французской дивы Изабель Юппер. Появление этой картины в конкурсе даже чисто психологически не воспринимается вполне серьезно — единственный официальный показ, да и то в дневное время, буквально втиснут в предельно плотное каннское расписание. Словно нам хотят сказать, что это лишь «еще один фильм Хон Сан Су» — изящная виньетка, формалистический опус в духе, нет, даже не хорошо темперированного клавира, а, скорее, в формате этюдов Карло Черни. Картина «В другой стране», казалось бы, радует так, как радует виртуозно исполненная пьеса, не отягощенная смыслами.

Но, как и всегда, неказистость нового *опуса* Хон Сан Су обманчива. Да, в основе его очередного эксперимента лежат все те же элементарные части-

цы сюжетных линий и речи, все тот же принцип съемки. Фильм состоит из трех самостоятельных историй, каждая из которых представляет собой вариацию на заданную тему «иностранка (француженка) в Корее» и соблюдает законы почти классического триединства. Действия новелл разворачиваются в курортном местечке и не выходят за рамки заданных окрестностей: пансион — дорога — пляж. Событийно они охватывают время краткого пребывания в пансионе иностранной гостьи. Изабель Юппер перевоплощается в героинь трех историй. Это разные женщины и в то же время — одна. У них общее имя Анна, и положение каждой из них по-своему рифмуется с понятиями «любовь» и «брак». Анна из первой истории *еще* независима и свободна от семейных уз. Вторая Анна состоит в браке. В то время как третья героиня *уже* разведена. Взятые сами по себе, эти истории похожи на импровизированные скетчи и сиюминутные наброски. Они рождаются буквально из ничего. Затрагиваемые в них отношения мужчин и женщин — это, скорее, фрагменты некоего «каникулярного» фильма о любви, где есть место необязательному флирту, ревности, изменам, состоянию влюбленности, нереализованным надеждам. Диалоги подчеркнуто легковесны. Большую часть фильма герои изъясняются между собой на чужом для них английском языке. Их речь ограничена простейшими фразами и элементарными вопросами, на которые не всегда находятся нужные ответы.

Упрощенность речи умышленно стирает ложную многозначительность и одновременно лишает слова двусмысленности, которая, как правило, приводит к недоразумениям, является источником ссор и недопонимания. Хон Сан Су устранет эту преграду, допуская абсолютную прозрачность мысли и делая пространство кадра более выразительным в плане кинематографическом, схватывающим импрессионистскую красоту момента. Вся чувственность психологических нюансов теперь сквозит преимущественно в интонациях, жестах, взглядах. В обезоруживающей простоте человеческих эмоций, которые потому и прелестны, что никогда не лгут. Разговоры по-прежнему занимают важное место в фильме, но им теперь придан почти эфемерный, эфирный характер. Все внимание концентрируется на изображаемых деталях, которые исполняют роль смыслового ребуса.

Однако главной особенностью фильма становится его структура — три истории, сцепленные между собой не причинно-следственными связями, которых здесь попросту нет, а вариативностью повторения. Эксперимент Хон Сан Су безмерно прост: единственное, что объединяет три истории (помимо общего места действия и нескольких общих героев), — это повторяемость действий. Так, например, три Анны в исполнении Изабель Юппер, каждая в силу разных обстоятельств, останавливаются в тихом пансионате, спускаются к морю, встречаются на пляже с местным красавцем — простодушным молодым спасателем и расспрашивают его о месторасположении маяка, одной из достопримечательностей здешних мест. Смущенный парнишка с трудом понимает английскую речь, отвечает невразумительно и зачастую невпопад. Трижды проигрываемая актерами сцена не является ни калькой классического «Дня сурка», ни вариацией на тему роли случая. Предложенное автором триединство оборачивается попыткой передачи удивительного состояния мира, в котором все «движется — и не движется», вечно возвращается к истокам и никогда не входит в одну реку дважды.

Одному Богу известно, почему так происходит, но мы проживаем свои жизни, подобно миллионам, мы одинаково реагируем, радуемся, тоскуем, чувствуем, ошибаемся. И при этом сохраняем уникальность, из которой произрастает вариативность нашего существования. Вот почему Изабель Юппер в этом фильме не абсолютно та же самая, не абсолютно другая. Вот почему не только герои, но и вещи переходят из истории в историю, при этом всякий раз меняя свое положение. Зонтик, выброшенный за ненадобностью одной Анной, в следующей истории подбирается другой на правах счастливой находки.

Хон Сан Су виртуозно жонглирует этими совпадениями, последовательно материализуя трансцендентность состояния жизненного дежавю в серию кинематографических образов, которые легко увидеть, но трудно обозначить.

Так же, как и в ничего не значащем вопросе о месторасположении маяка, который курортницы-иностранки задают раз за разом молодому спа-

«В другой стране»

сателю, покоится основной философский посыл картины. Где же тот свет, озаряющий жизненный путь, символизирующий любовь, гармонию, счастье, в котором нуждаются герои этих непритязательных летних скетчей, множащихся не только в той «другой стране», но и повторяющихся в нашей жизни.

Вполне вероятно, что этот маяк расположен очень близко, под самым носом у героев. Он может символизировать белую башню на краю моря, а может воплощаться в скособоченной палатке глуповатого спасателя-спортсмена. Персонажи могут быть в шаге от рая, но так его и не заметить. Подобно мечте, он живо рисуется нашему воображению и ускользает от рассеянного взгляда.

И о чем этот фильм? Да так, о сущем пустяке! О красоте жизни *с ее насущным хлебом, с забывчивостью дня*.

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Обмен

«Рай: Любовь»
Paradies: Liebe
Авторы сценария **Ульрих Зайдль, Вероника Франц**
Режиссер **Ульрих Зайдль**
Операторы **Эдвард Лакман, Вольфган Талер**
Художники **Андреас Донхаузер, Ренате Мартин**
Композитор **Геррит Вундер**
В ролях: **Маргарете Тизель, Питер Кацунгу, Инге Мау, Хелен Бругат, Габриель Мваруа, Карлос Мкутано**
Ulrich Seidl Film Produktion GmbH, Tatfilm, Société Parisienne de Production
Австрия — Франция — Германия
2012

Первая часть трилогии Ульриха Зайдля «Рай: Любовь» начинается с пролога. Дауны и другие больные мчатся в комнате по кругу на детских аттракционах — в машинках. За инвалидами присматривает, скучая, корпулентная немолодая блондинка. Вот она трусит домой с продуктами. На кухне не убрано. Дочка, склонная к ожирению, валяется на кровати и не внемлет матери. (Дочка станет героиней последней части триптиха, отправится в лагерь для похудания.) Мать Зайдль назвал Терезой; ее сыграла доверчивая, трогательная, бесстрашная и неловкая Маргарете Тизель. Тереза собирает вещички, отправляет дочку к сестре, которая будет протагонисткой второго фильма о монастырском эдеме. А сама уезжает отдохнуть от постылой работы, равнодушной дочки, постной сестры и вообще от венских трудодней.

Тереза в Кении. В раю секс-туристов. Их истории замкнуты в отеле, баре, на пляже, в бассейне и на задворках, где ютится местный — чернорабочий, наглый — молодняк, зарабатывающий услугами белым теткам с пожухшими телами.

Фронтальные, как любит Зайдль, мизансцены персонажей, смотрящих в камеру или снятых со спины, разнообразятся в этом фильме мизансценами геометрическими. Или даже абстрактными. Изумительно строгими и тревожными. Пляжные мальчики выстроились в шахматном порядке перед стройной линией лежаков, которые придавлены массой распущенных тел стареющих европейцев.

Продуманный ритм повторов нарушает, казалось бы, восприятие зрителей, включая страстных поклонников Зайдля. Его первый «Рай» — бестрепетный, жесткий. Изображение не совпадает с ощущением, кото-

рое, однако, длится после просмотра, покоя не дает и вытесняет раздражение во время смотрения фильма. На такую провокацию наверняка рассчитывал режиссер, усугубляя долгую — двухчасовую — историю Терезы в кенийском эдеме.

Аниматоры развлекают простецких туристов. Невозмутимые музыканты подогревают зов вялой плоти непрезентабельных европеянок. К Терезе по дороге на пляж липнут местные парни с паршивыми поделками, назойливые, как мухи. Тереза направляется с одним, другим секс-партнером в далекий от отеля замшелый квартал. Она их пытается обучить немецкому языку (Кения — колония английская). Нежности. Искусству, как она понимает, любви, которое ведь как-то отличается от товара. Они же, это заметил еще рассказчик в романе «Платформа», видят в белых туристах только «ходячие кошельки, и ничего больше». И цинично придумывают слезливые истории про якобы больных родственников. Впрочем, и показывают непридуманную безнадегу тоже. Один из знакомцев Терезы ведет ее в школу, где дети спят вповалку на заплеванном полу, а высохшая молодая училка требует у блондинки денег, недовольная, что эта толстушка дала мало.

Тереза бродит взад-вперед. Из отеля — на свидание. Со свидания — в бар. Из бара — в отель. Из отеля — на пляж. С кружкой пива перемогает унижение один раз и второй, еще много раз. Третьему миру, в который понаехали белые тети и дяди из первого мира, никогда с ним и с ними не сойтись, только за кошелек.

У сотни миллионов жителей развитых стран, рассуждал рассказчик «Платформы», «есть все, чего ни пожелают, за исключением одного: сексуального удовлетворения; они его ищут, ищут, не находят и оттого несчастны донельзя. С одной стороны — миллиарды людей, у которых нет ничего; они голодают, умирают молодыми, живут в антисанитарных условиях, им нечего продать, кроме своего тела и своей неиспорченной сексуальности. Чего же тут непонятного, это ясно как день: идеальные условия для обмена. Деньги на этом можно делать немыслимые: что там информатика, биотехнологии, средства массовой информации — тут ни один сектор экономики не идет в сравнение». Австрийский режиссер, судя по каннским интервью, согласен с этой простенькой, неполиткорректной и незыблемой идейкой. Согласен, но ею не удовлетворился и снял фильм про *иное*.

В 2005 году, когда Ульрих Зайдль был членом жюри ММКФ, мы с Алексеем Медведевым пошли побеседовать с ним в отель «Националь». Я мечтала с Зайдлем познакомиться. У него не было времени: он много гулял по Москве, много пил и смотрел фильмы. Тем не менее разговор растянулся на две встречи. Зайдль тогда рассказал, что собирается снять несколько фильмов, посвященных туризму. Эта тема казалась ему неразработанной и очень важной; «туризм — это машина, влияющая на весь мир, на всех людей, на их поведение». Я поинтересовалась, снимет ли он про секс-туризм. Он воодушевился, признался, что будет снимать три фильма: первый — про секс-туризм в странах третьего мира. Второй — про массовый туризм, или о кочевниках новейшего времени. Третий — об альпийских туристах, среди которых, возможно, окажутся и русские. Я спросила, соотнесется ли каким-то образом его первый фильм с «Платформой» Уэльбека — например, полемически? Зайдль ответил в том духе, что это не лучшая его книга, но предложил встретиться через день.

Прошло семь лет. Он снял-таки «Рай: Любовь», реализовал старый замысел, съязвив сразу в двух словах названия этого фильма.

При этом свой идейный концепт визуализировал в одном-единственном, поражающем страхом и трепетом кадре. Ближе к финалу камера запечатлевает одновременное — противоположное движение белой Терезы и черной массовки. По кенийскому берегу близ лазоревой воды она, издеваясь над своими ногами, изнемогающими под весом ее тела, хромает в одну сторону. А в другую сторону несутся невесомые упругие мальчишки, исполняющие на

арене этого пляжа (или в грезах распаленного воображения австрийки) изящные сальто.

Зайдль, близкий к гениальности в ранних фильмах, снял не совсем обычный для себя фильм. На первый, не всегда точный, взгляд как хладнокровное наблюдение без прозрения. В телефильме «Последние мужчины» он издевался над австрийцами, выбирающими себе в жены азиаток, которые их не только научили пользоваться душем, но и, что для этих дядек было важнее, не угрожали опасным феминизмом, заразной болезнью местных женщин. Самоуверенные австрийские бедолаги были, конечно, с течением времени обмануты за свою наивность.

Теперь Зайдль без сочувствия фиксирует телесную ущербность и желания европейских теток, забравшихся в Кению насладиться мальчишками за некругленькую сумму. Но также и настырность, и цинизм местных парней, досаждающих туристкам ненужным им товаром, вымогающих деньги за другие услуги.

Отсутствие ранящего лиризма, несомненного при всем неуюте в «Животной любви», «Собачьей жаре», желчный взгляд — свидетельство иной оптики и даже позиции режиссера. Совершенно беспощадной. Поэтому и секс в этом «Рае...» такой убогий. (В отличие, скажем, от фильма Лорана Канте «На юг», где героиня постаревшей Шарлотты Рэмплинг вместе с чернокожим плейбоем не обольщаются друг другом, понимая условия игры, хотя белым тут вменен неизменный «комплекс вины».) Или — секс гротескный, как в долгой отчаянной сцене. Товарки Терезы приводят ей в гостиничный номер стриптизера в подарок на день рождения. Живой товар, со словами: «Он весь твой от головы до члена». Однако добиться от него купленной радости не получается, и они, оставшись с носом, самолюбиво утешаются тем, что он «гей».

Так вот. Зайдль снял фильм не о секс-туризме — это всего лишь антураж «Рая...», его обертка, карикатурная упаковка зазывной рекламы турагентств. Он снял кино про невозможность нетоварно-денежных отношений. Про тотальное возрастное одиночество, про душевную драму стареющей тетеньки, которую дочка не поздравила с днем рождения и вообще не отвечает на звонки из такой далекой Кении.

В этом «Рае...» нет раскаленных страстью даже за деньги или на солнце тел. И свет здесь кажется потускневшим, как кожа ожиревших тетенек. Хотя Зайдль снимает план обнаженной Терезы на койке в каморке (под прозрачным пологом от мошкары) одного из чернокожих проходимцев, почти как «Данаю». Да нет, именно как Данаю, соблазнительную вдруг под взглядом камеры художника.

И все же теперь Зайдль, постарев, не ведает — в отличие от своей чистосердечной героини — никаких иллюзий. Ни по поводу бедных черных, гибких, как воздушные гимнасты, и алчных, ни по поводу совсем не богатых белых, тяжеловесных и несчастливых. Но жалостливо одаряет бунтом, жалким бунтом австрийскую простушку, неудовлетворенную, опустошенную на работе в Австрии и на отдыхе.

Не согласная с тем, что кенийские мальчики, как и родная дочь, ее не любят, а только деньги взимают, Тереза меняет тактику. Она оскорбляет приличного гостиничного бармена, а не продувных пляжных мародеров тем, что требует от него для него непосильного. Так работают разные культурные коды или стереотипы. Он отказывается исполнять желание «госпожи» и выдворяется из номера без гонорара, без чаевых. А Тереза остается неотмщенной.

К «Платформе» Уэльбек предпослал эпиграф из Бальзака: «Чем гнуснее жизнь человека, тем сильнее он к ней привязывается; он делает ее формой протеста, ежеминутной местью».

К первой части триптиха Зайдля подошел бы другой фрагмент: «И думал я: витийствовать не надо. / Мы не пророки, даже не предтечи, / Не любим рая, не боимся ада, / И в полдень матовый горим, как свечи».

СТАС ТЫРКИН

Небеса могут подождать

> Если мне придется изображать каторжника — или преступника, — я осыплю его таким океаном цветов, что, погребенный под ними, он сам превратится в гигантский, только что раскрывшийся бутон.
>
> ***Жан Жене. «Дневник вора»***

Для кого как, а для меня единственным не разочаровавшим живым классиком в Канне оказался Кен Лоуч, чью «Долю ангелов», снятую по изумительному сценарию Пола Лаверти, без всякой натяжки можно назвать восхитительным зрительским фильмом, настоящим хитом, чем-то вроде «...друзей Оушена» без лоска и кинозвезд, с реальными обитателями пригородов Глазго, бережно перемещенными в фантастические предлагаемые обстоятельства авантюрной комедии.

Те, кто считает «облегченные» жанровые фильмы Лоуча досадным и редким отклонением от его столбовой дороги «мэтра соцреализма», пусть ознакомятся с прекрасной трагикомедией «Град камней» (Raining Stones, 1993), главный герой которой пускался во все тяжкие ради того, чтобы добыть малолетней дочери платье принцессы. Или с социальной сказкой «Нежный поцелуй» (Ae Fond Kiss, 2004) о любви мусульманина и католички в мире после 11 сентября, безжалостно украшенной «нежизненным» хэппи эндом. Последний был призван показать не «как есть», а «как должно быть» и, хотелось бы верить, когда-нибудь будет. Несколько лет спустя этот простой гуманистический «трюк» довел до чистого формального блеска Аки Каурисмяки: жители рабочих кварталов Гавра у него — все как один, за исключением одного отще-

«Доля ангелов»
The Angels' Share
Автор сценария **Пол Лаверти**
Режиссер **Кен Лоуч**
Оператор **Робби Райан**
Художники **Фергус Клегг, Зои Уайт**
В ролях: **Пол Бренниган, Джон Хеншоу, Гэри Мейтленд, Джесмин Риггинс, Уиллиам Руэн, Роджер Эллам**
Entertainment One, Sixteen Films, Why Not Productions
Великобритания — Франция — Бельгия — Италия
2012

пенца, — бросались на подмогу африканскому мальчику-нелегалу. Впрочем, у крепко пьющего финского гения в этой доведенной до абсурда благостности читался жест необыкновенного человеческого отчаяния, совершенно не свойственного британскому социалисту.

Общего у Лоуча с Каурисмяки вообще, прямо скажем, немного — может быть, только природное человеколюбие, регулярно подталкивающее выдающегося англичанина к «сказочному жанру». Впрочем, не надо путать искренний исторический оптимизм Лоуча со следованием законам соцреализма,

«Доля ангелов»

в чью задачу всегда входило навязывание сопротивляющейся реальности положительных примеров для подражания. Вот уж чего нет — того нет. Никто не знает лучше реальное состояние дел в рабочих кругах и кварталах, чем поддерживающий организацию Социалистического сопротивления кинорежиссер, перед каждым фильмом снаряжающий отряд ресерчеров для изучения рассматриваемого вопроса и подходящий к любой проблеме с марксистской объективностью и прямотой.

В снятой несколько лет назад не слишком удачной комедии «В поисках Эрика» на помощь незадачливому протагонисту, работнику почты, приходил знаменитый футболист Кантона — как-то очень по-вудиалленовски сходя с постера. Несколько начальных сцен «Доли ангелов» — например, та, в которой главный герой, не вылезающий из спортивных штанов мелкий преступник Робби, обливаясь всамделишными слезами, с трудом выдерживает очную ставку с покалеченным им в кокаиновом угаре парнем и его родственниками, — недвусмысленно задают тон: перед нами «аутентичный», неразбавленный Лоуч, отказавшийся от мимолетных влияний и посторонних примесей.

По сюжету типовой представитель уличной шпаны, неблагодарный наследник рода пьяниц, дебоширов и лузеров Робби, держащий прямой курс в тюрьму или на помойку, в связи с рождением потомка одержим трудноосуществимой мечтой — выбраться из криминальной среды, нипочем не желающей отпускать его от себя. Ближайшее окружение Робби старательно уверяет парня в его полном ничтожестве, а тесть предлагает солидный куш за то, чтобы он поскорее убрался из города и из жизни его дочки. Спасение приходит неожиданно, в виде увлечения... виски. Точнее, теми редчайшими сортами этого благородного напитка, что выставляются на аукционах для «новых русских» (или старых американцев), готовых платить за них по миллиону

фунтов за бочку. С напитком небожителей героя, по случаю рождения у него сына, знакомит добрейший надсмотрщик за мелкими правонарушителями, временно поселивший у себя Робби. Именно лишенный всякой внешней харизмы старина Гарри становится для Робби тем, кем для почтовика Эрика Бишопа был внушительный Эрик Кантона — старшим другом, советчиком и освободителем. Под впечатлением от организованной им экскурсии на ликеро-водочный завод, Робби вместе со своими уморительными напарниками по общественным работам (воровка-клептоманка Мо, рыжий дегенерат по кличке Носорог и дальнозоркий имбецил Альберт, не знающий про существование «Моны Лизы») выступает с планом ограбления упомянутого завода во время проведения там очередного аукциона.

Для упертого голубоглазого Робби, пристрастившегося к виски не в качестве алкоголика (как это можно было бы ожидать, учитывая его гены), а в качестве восхищенного ценителя, неожиданно обнаружившего тонкий нюх и экспертное понимание предмета[1], это план вхождения в «нормальную жизнь», для его друзей — план кратковременного обогащения, никак не способный повлиять на их дальнейшее прозябание в будущем.

Одному из тысячи действительно может повезти, но проблема массовой безработицы (в Великобритании без работы сидит каждый пятый) от этого не станет менее зубодробительной, а участь живущих на пособия молодых людей, которым «давно сказали, что они бесполезны»[2], менее страшной. Твердой рукой и густыми красками (не сгущая их, но и обходясь без акварельных полутонов) рисуя эти незадачливые «отбросы общества», Лоуч не только привычно распространяет на них свое сочувствие. Он реально откликается на их мольбу о работе, «настоящей работе». Отменно, как закаленный профи сыгравший (хотя это слово здесь не подходит) Робби житель Глазго Пол Бренниган сам был членом молодежной преступной группировки, сидел в тюрьме, прошел через алкогольную и наркотическую зависимость — его изрезанное шрамами лицо рассказывает обо всем этом лучше пресс-релиза. Он действительно захотел перемен после рождения ребенка, но дважды манкировал встречей с Лоучем, находясь в депрессии в связи с потерей работы в общественном центре по сокращению насилия. На пробы он явился только в надежде на то, что съемки в фильме помогут ему оплатить кредиты, взятые на празднование Рождества.

А вот у Гэри Мейтленда, легко вжившегося в образ олигофрена Альберта, работа имеется — он метет улицы родного шотландского Каслмилка и даже был вынужден взять семь недель неоплаченного отпуска ради съемок у Лоуча, у которого уже успел сняться в «Сладких шестнадцати» и «Билетах». «Я жду не дождусь, когда вернусь к своей основной работе, потому что она мне тоже нравится», — с простодушием, достойным своего персонажа, заявил он в каннских заметках для прессы.

Легчайшим сценарным мазком, сравнимым разве что с «прикосновением Любича», Лоуч и Лаверти снимают всякие вопросы относительно моральной подоплеки готовящегося Робби и его дружбанами криминального дела. Два процента драгоценного виски так и так ежегодно испаряются из дубовых бочек, объясняют они. Это и есть та самая «доля ангелов». Лишившись изысканных испарений, высшие силы на небесах скорее всего не обидятся, да и аристократы духа тоже переживут. Почему бы в виде одноразового торжества социальной справедливости не позволить люмпенам в шотландских килтах наполнить благородным напитком их плебейские пластиковые бутылки из-под «Айрн-Брю»? Так сказать, на правах ангелов.

---

[1] «Не так-то просто найти человека с хорошо развитым вкусом виски. А если и найдешь, то это уж точно не обыватель — это подлинный талант!» — говорит Лаверти. — Газета ММКФ-2012 «Манеж», № 6, интервью Аси Колодижнер и Петра Шепотинника.

[2] Там же.

НИНА СПУТНИЦКАЯ

Welcome, или Посторонним вход воспрещен

Заговор кое в чем очень похож на революцию, а если не знаешь, так их и вовсе не отличишь. Его устраивают из-за чего-то одного, а выходит совсем другое.

М.Твен. «Том Сойер»

«Королевство полной луны»
Moonrise Kingdom
Авторы сценария **Уэс Андерсон, Роман Коппола**
Режиссер **Уэс Андерсон**
Оператор **Роберт Д. Йомен**
Художник **Адам Стокхаузен**
Композитор **Александр Деспла**
В ролях: **Брюс Уиллис, Эдвард Нортон, Билл Мюррей, Джаред Гилман, Кара Хейуорд, Тилда Суинтон, Боб Бэлабан, Фрэнсис Макдорменд и другие**
American Empirical Pictures, Moonrise, Scott Rudin Productions
США
2012

Фильм Уэса Андерсона о бегстве в тайну — герметичный и красочный, гармоничный и радостный. «Королевство полной луны» — своего рода кинематографический аквариум с очаровательными разноперыми рыбками, зубастыми, но отстраненными. Его мир имеет свою иерархию, и каждая ниша представлена наиболее типичными особями избранной для демонстрации сказочно привлекательной «экосистемы». Словно в отдельной колбе режиссер тщательно наращивает на трюизмы аппетитные компоненты, отбраковывает нежизнеспособные экземпляры и запускает свои персонажи в блистательном актерском исполнении в искусно подготовленную, продезинфицированную среду. Намеренная искусственность становится заряжающей, заражающей. И Андерсону удается поддерживать статус незаурядного зрелища вплоть до финала. «Королевство полной луны» — типичный пример тонкой постмодернистской иронии, приспособленный к мейнстриму. Пройдя тренинг клипмейкерством и закалку артхаусом, режиссер обратился к игристому духу 1960-х. Визуальный образ картины формируют яркие, чистые зеленый и песочный цвета из летней палитры сельской местности, которые то переходят в броские салатовый и желтый, то удачно дополняются спокойным розовым цветом и невозмутимым хаки.

Королевство кривых

Место действия — кемпинг. Интрига — побег мальчика-бойскаута Сэма и его дамы сердца, местной печальной принцессы, за границы лагеря на поиски счастливого единения. В иной жизни учитель математики, а в экстремальной ситуации — вожатый № 55 (Эдвард Нортон), собирает дружину, готовую на отважные поиски беглеца. Когда становится известно, что сопровождает дезертира девочка, к розыску подключаются ее родители и капитан Шарп (Брюс Уиллис) — ко всему прочему любовник матери героини. Вскоре искатели перекидываются на сторону беглецов. Функции антагониста исполняет ровесник Сэма — этот неотзывчивый к тайне бойскаут оказывается не раз смело пронзенным главными героями колющим предметом. Словесные шпильки: «У тебя нет прав, а у нас есть полномочия» и «Я тебя не люблю, потому что тебя никто не любит» оказываются ключевыми в определении конфликта негодяя с Сэмом, негодным мальчишкой-сиротой, и важны для характеристики природы вызова главных героев. Используя классический ход волшебной сказки, акцентируя сиротство, но не тотальное одиночество ребенка, автор пробует создать кристальный напиток, без примесей кинематографической социалки. Посему соцработник (Тилда Суинтон) — просто злюка, без полутонов и внятных мотивировок.

Сэм (Джаред Гилман, дебют в игровом кино) — периодический сирота: от него постоянно отказываются приемные родители, но он еще не успел привыкнуть к этому. Он вообще плохо привыкает, но с удовольствием адаптируется в приключенческой среде. Кроме того, в оправдание педагогов его семейное положение не было зафиксировано в личной карточке. Отсюда и конфликт, отсюда — похождения ребенка и его нечаянных опекунов. Сэм, конечно, альтер-эго автора. Его манит графически точный мир, мир картографии — не всегда доступный, но обоснованный, точный, если удастся правильно установить его границы.

Под стать Сэму его подруга. Сьюзи Бишоп (Кара Хейуорд, дебют в игровом кино) — симбиоз кэрролловской Алисы и твеновской Бекки Тэтчер. Свою инициацию до тайного венчания и возвращения в родное королевство Сьюзи проходит в безупречно отглаженном розовом платьице прямого покроя и белоснежных гольфах. Девочка отправляется в путешествие, набив сумку затертыми томами волшебных сказок, руководством по обращению с трудными детьми и запасом кошачьих консервов. Сьюзи глядит в бинокль, чтобы приблизить к себе мальчика. В оптике — ее волшебная сила, в желании отчуждения — ее шарм. Элементы черной комедии и лирики искусно сбалансированы. Картинка Андерсона мягче, чем репродукция революционного хиппи-парада. Он избирает фолк-стиль 60-х — свободный и энергичный с легким парижским акцентом (Сьюзи сразу отмечает, что ее тетя нынче во Франции), стиль шебби-шик (от *англ.* shabby chic — потертый шик). Словом, беря старые полюбившиеся мотивы, режиссер делает их снова элегантными и удобными.

Два сложных аутичных подростка, склонных к самопознанию, смело, но размеренно артикулируют свою незаурядность. История учит героев расширять свой поведенческий репертуар. Героиню манит Королевство убогих сиротливых и обязательно — красивых. Разжалованная в школьном спектакле из ворон в голубые сойки из-за акта агрессии, после путешествия девочка научится принимать реальность, только едва сдобренную тайной. Финал истории — следуя закольцованной композиции — оформлен идиллической скрап-картинкой одной многодетной семьи, сплоченной заговором первой любви.

«Приветствую вас, товарищи маски»

Примечательно, что, обращаясь к кинематографическому контексту, картина вбирает в панораму и российский взгляд. Более того, автор как будто

транскодирует картину Элема Климова «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» 1964 года. Надежным каркасом андерсоновской реплики на кино 1960-х становится искрометный сценарий, написанный режиссером в соавторстве с Романом Копполой.

Природа дерзости героев мероприятия, включая постановщика, замешена на следовании постулатам (слегка отредактированным в соответствии с темпераментом и способностями). В Новой Англии Иночкины борются за любовь, за право быть вместе. Костя от сценаристов Семена Лунгина и Ильи Нусинова в родительский день обретал признание большой дружной семьи — коллектива пионерского лагеря, Сэм находит родителя в лице Шарпа. Сэм и Сьюзи хоть по психофизике своей и больше советского пионера тяготеют к перформансу, но логично приходят к идее домашнего очага, мировоззрению дауншифтинг, тогда как Костя, возвращаясь в анклав детства, получал право на карнавальное воцарение и свободу смены дислокации.

Герои Андерсона не отвергают ритуалы, не противопоставляют себя миру, как мнимый прототип Сэма Холден Колфилд из настойчиво цитируемого в картине романа Джерома Д. Сэлинджера, а, мило забавляясь, придумывают свои обряды. Чего стоит подарок героя своей принцессе — жучки на рыболовных крючках в качестве серег. Автору близки детские практики. Поэтому и его картина сама походит на эксклюзивный подарок, обманчиво робкий, эксцентричный, трогательный, но требующий кропотливого труда.

«Прыгайте, прыгайте, дети...»

Фильм Андерсона — как огражденная лужайка, на которой герои демонстрируют свои чудесные умения и атрибутику. Аппетитные аксессуары сюжета зачастую обманки: встреча беглецов в поле — только ложный намек на сэлинджеровскую «Над пропастью во ржи». Фильм полон аппетитных частностей, таких как виртуозный обмен репликами двух юристов — родителей Сьюзи. Искатели и беглецы — всего лишь ребятня. Притягивая к истории Андерсона фразу Рея Брэдбери, видишь, что и взрослые участники действа вслед за Сэмом и Сьюзи готовы прыгать со скалы и отращивать крылья по пути вниз. Ведь никем не любимый взрослый перестает быть взрослым — он лишь маленький беззащитный ребенок — печален Шарп, одинок мистер Бишоп (Билл Мюррей).

Заботливый инструктор своих персонажей, Андерсон тщательно оформляет речевой облик каждого подопечного. Кроме всего, «Королевство полной луны» вписывается в интерьер современного кино: здесь и откровенные отсылки к поттериане — и внешне герои оформлены в духе Поттера и Грейнджер, и кульминационный момент удара молнией, и мотив сиротства, и волшебная шапка-талисман, и Ленивый глаз в сонме приспешников.

В качестве аграмантов, добавляющих страницам истории любви нотки французской изысканности, использованы стилизации Александра Деспла и хит Франсуазы Арди. Письма героев на лощеной бумаге, репродукции культовых образов выступают как арт-объекты рукотворной открытки. Подчеркнуто романтичный стиль и манерность отсекают революционность, но сохраняют за авторами право на озорство. Невозмутимость действующих лиц — признак абсурда. Но сказочная палитра с сюрреалистичными зарисовками образует в конечном итоге традиционную повествовательную структуру. Это очень современный комментарий к поколенческому буйству, выродившемуся в политкорректность. Автору симпатично время *не его* юности. А как пройти мимо эпохи коротких юбок Джин Шримптон и синтетики фирмы Orlon, разве можно забыть стильные дождевики и ботинки Мэри Квант?..

Роль американизированного Оле Лукойе исполняет Боб Бэлабан. Преподаватель картографии в функции гнома-проводника открывает повествование и определяет его финал: застигший героев в день бракосочетания и усы-

новления ураган — самый мощный ураган в наблюдаемой зрителем местности за вторую половину XX века.

«Здесь зрители аплодируют, аплодируют...»

Режиссеру удалось, не срываясь в пошлость, предложить целомудренную версию первой ночи подростков. Деликатно, но достоверно — и психологически, и эмоционально — показать первые объятия. Встреча рассвета, та-

«Королевство полной луны»

нец-откровение на берегу моря — соответствуют неискоренимому пуританскому духу США.

Несмотря на условную среду, в картине вырастают верные и реалистичные психологические мотивировки. Весьма лаконично и верно начертан взрослый любовный треугольник, размечены экзистенциальные метания героев Брюса Уиллиса, Билла Мюррея и Фрэнсис Макдорменд. Декоративное «Королевство...» оказалось весьма приятным на вкус мировой критики. Впрочем, как говаривал юный герой Марка Твена, слава, конечно, штука важная и ценная, но для настоящего удовольствия тайна все-таки лучше.

Андерсон обещает удовольствие.

ИГОРЬ СУКМАНОВ

После Бога

«После Лусии»
Después de Lucía
Автор сценария, режиссер **Мишель Франко**
Оператор **Чуи Чавес**
В ролях: **Тесса Иа, Гонсало Вега-мл., Тамара Ясбек, Эрнан Мендоса**
Pop Films, Filmadora Nacional, Lemon Films, Stromboli Films
Мексика — Франция
2012

Пока молодые кинематографисты России пишут коллективное письмо председателю Союза кинематографистов, выступая в нем против засилья мрака на экране, молодой мексиканский режиссер Мишель Франко получает главную награду альтернативного каннского конкурса «Особый взгляд». Как легко догадаться, его фильм «После Лусии» обходит стороной добрые и вечные темы, предпочитая раскрывать гнусные проявления жизни, обнажать омерзительную сущность жестокости, убеждая нас, что миром не правит любовь.

Не берусь судить, отчего тридцатидвухлетний режиссер видит жизнь в столь безнадежном ракурсе, одно лишь убеждает — пессимистический взгляд автора на существующее положение вещей предельно честен. Нравственные пустоты, которые прогрессируют наряду с развитием цивилизации, не латаются в художественном произведении ради нашего успокоения. Гуманистическая традиция XX века еще допускала наличие «спасительного финала» — улыбку Кабирии, парящих журавлей, поцелуй в диафрагму. Это были художественные допущения — знаки сопротивления реальности, обесточенной катаклизмами мировых войн. Это были гениальные решения, подчас пришедшие по наитию, подчас взвешенные и продуманные. Они убеждали, потому что *не утешали*. Они заряжали позитивом нации и народы, лишенные, по существу, воли к жизни, травмированные историческими катастрофами недавнего прошлого.

Теперь же, в условиях пусть и худого, но «сытого» мира, художественная правда уже не вправе допускать компромиссы. Радикальные художники перестают играть в поддавки с публикой, понимая, что

нравственный кризис преследует человечество испокон веков, что противоядие в виде идеалистического пафоса служит обществу как мертвому припарки. В спасительные рецепты уже давно никто не верит — ведь их попросту не существует. Лгать самим себе не пристало. Остается лишь одно — сохранять честность, искренность, уметь взывать к совести и боли. Что и делает в своем фильме молодой мексиканец.

Показательно, что «После Лусии» — это очень серьезное и аскетичное произведение. Оно не оставляет никаких сомнений в том, что жизнь безнадежна, и сразу настраивает на драматическую развязку. Мишель Франко избегает открытых мелодраматических приемов — по отношению к происходящему он избирает позицию безмолвного наблюдателя, предпочитая дистанцироваться от своих героев, умышленно продлевать сцены, приглушать действие протяженными паузами, обходиться без музыкального сопровождения. При этом картина насыщена событиями, она не грешит длиннотами и виртуозно переходит из одного жанра в другой.

Фильм начинается как семейная драма о взаимоотношениях отца и дочери, которые — каждый по-своему — пытаются справиться с недавней смертью матери. Середина перерастает в тягостную, социально окрашенную школьную историю на тему травли, которой подвергают юную героиню ее друзья по новой школе. Финал оборачивается жестоким триллером.

«После Лусии» обладает всеми достоинствами кино социального и психологического. До поры до времени сюжет картины просто следует в русле реалистической традиции. Школьная фабула во многом повторяет конфликт фильма Ролана Быкова «Чучело». Правда, мексиканская героиня не сразу чувствует себя изгоем. В новой школе Алехандра мгновенно обзаводится друзьями и, в отличие от отца, слишком глубоко впавшего в депрессию, ей не составляет никакого труда окунуться в радости новой жизни.

Поначалу она не «белая ворона», она такая, как всякая школьница — не порочная, не праведная. В своих забавах не уступает сверстникам ни в смелости, ни в сумасбродстве. Сплетничает с подружками, флиртует с парнями. Ее влечет к другим, еще неизведанным, «взрослым», удовольствиям — «травке», алкоголю, сексу. Однажды ей представится роковой случай: она займется любовью с одноклассником и беспечно допустит, чтобы тот запечатлел их акт на камеру мобильного телефона. Видеоролик загадочным образом попадет в Интернет, и это событие ополчит против девушки ее новоиспеченных друзей.

Над девочкой начнут насмехаться, слать скабрезные записки, подвергать словесным унижениям, неприличными жестами выражать свое презрительное отношение. Издевательства останутся безнаказанными. Подростки войдут в раж, и в их действиях проявится безграничная тяга к насилию. С каждой новой сценой Мишель Франко с почти протокольной бесчувственностью будет отмечать постепенное исчезновение сдерживающих факторов в поведении школьников. Мелкие пакостники и интриганы дадут сполна излиться своей ненависти.

Юные обыватели предстают отъявленными негодяями и садистами. А когда их мещанская озлобленность достигнет точки кипения, фильм преодолеет границы социально-критического документа и станет походить на иносказательное высказывание.

Затрагивая проблему подростковой жестокости, Мишель Франко не пытается препарировать зло как таковое. Очень точно и выразительно — брошенным взглядом, репликой, вторым планом мизансцены — режиссер обрисовывает среду и считывает пубертатные комплексы и инстинкты, из которых произрастают юношеская «испорченность» и гниение духа. Он ограничивается визуальными намеками и не углубляется в изучение истоков насилия. История буквально выносит за скобки воспитательную роль семьи и общественных институтов. Родители и педагоги в фильме — это преимущественно статисты, невыразительные тени, размытые силуэты в глубине кадра.

Радикальной разнузданности палачей вторит лишь смиренное упорство жертвы. Но чем вызван такой стоицизм и почему героиня предпочитает скрывать от взрослых (в первую очередь от отца) муки, которые она претерпевает? Что заставляет ее идти до конца в своих страданиях, возвращаться в стан своих мучителей, подвергать унижениям свой дух и плоть? Ее молчание — не страх, не стыд, не отсутствие воли и даже не вызов.

Рассуждая по-житейски, мы можем полагать, что молчание продиктовано любовью, растерянностью или чувством вины. Алехандра любит отца и пы-

«После Лусии»

тается оградить его от любых ударов судьбы. Она пробует заместить собой умершую мать, тоска по которой едва не превращает отца в аутиста. Она старается быть сильной и, что вовсе не исключено, пытается заглушить в себе собственное отчаяние, которое тщательно скрывает от всех. Внутреннее страдание она пытается перебить ощущением правильности добровольно выбранной роли — роли жертвы. Так или иначе крайность ее поступков может служить свидетельством растерянности, потери жизненной опоры, которой прежде могла служить ее семья, когда была жива ее мать Лусия.

Героиня следует закону мученичества, который гласит: «Щадя гонителей и немощных, не выходить на подвиг самовольно, но выйдя — не отступать, потому что первое — дерзость, а второе — малодушие». Чем меньше она сопротивляется, тем больше походит на святую. Когда девушка позволяет ударить себя по лицу, ей ничего другого не остается, как подставить себя под град ударов. Один из кульминационных эпизодов фильма — коллективное издевательство в классной комнате — снят длинным неподвижным планом, состоящим из двух склеек, и содержит отсылку к «проклятому» шедевру Пьера Паоло Пазолини «Сало, или 120 дней Содома». По окончании урока школьники насильно удерживают героиню за партой, надевают ей на голову дурацкий картонный колпак и заставляют ее съесть торт, начиненный испражнениями. Невыносимость зрелища подкреплена авторской позицией невмешательства, когда камера реализует свою невозмутимую протокольную функцию. Она не вмешивается в происходящее, а констатирует, избрав наиболее выразительную точку обзора.

Этот ледяной взгляд производит на публику сильный эмоциональный эффект — эффект бессилия, вызванного бурным внутренним протестом против насилия и нашей неспособностью повлиять на событие.

Когда Алехандра в своем уничижении дойдет до самой сути, она исчезнет из жизни своих мучителей. Девушка сымитирует собственную смерть в море и тем самым вынудит собственных палачей признаться в своей жестокости. Режиссер-моралист здесь поставил бы точку. Для Мишеля Франко эта кульминация лишь подготовка к радикальному финалу, в котором отцу Алехандры выпадает миссия привести в исполнение принцип талиона — осуществить возмездие, равное преступлению.

Итак, в отличие от дочери, воплотившей принцип непротивления злу, ее отец следует ветхозаветному постулату «око за око», подавляя наше чувство справедливости сокрушительной концовкой. Мишель Франко весьма искусно и полемично соединяет эти два взаимоисключающих этических правила христианства, заставляя нас переживать один эмоциональный шок за другим.

Франсуа Трюффо когда-то очень точно подметил, что «кино — это искусство намека», что «оно неоткровенно и таит от нас не меньше, чем показывает». Так что если символику фильма и следует признать религиозной, то не в каноническом клерикальном значении. Такой же намек содержится и в названии фильма, которое проводит четкую границу между счастливым прошлым (так и оставшимся за кадром) и безрадостным настоящим, представленным на экране. Смерть Лусии — жены и матери — лишает героев их жизненных опор и ориентиров, ставит под сомнение прочность их семейных уз, вплотную подводит к безднам отчуждения. Эта потеря знаменует собой утрату божественного присутствия. Вот почему герои оказываются один на один со своей *человеческой* сущностью и вынуждены самостоятельно справляться со своим существованием. Это состояние «после Бога» возводит камерную житейскую историю в ранг экзистенциальных аллегорий. Парадоксально, но, наблюдая за тем, как герои ценою любви совершают непоправимые ошибки и погружаются в лакуны отчаяния, мы закаляемся и мужаем и под воздействием пессимистического искусства учимся преодолевать в себе скепсис жизни.

ОЛЬГА ШАКИНА

Дорога в прекрасной пустоте

Большие авторы в американском кино давно сменились так называемыми «независимыми». Глагол «выродились» употреблять не хочется — просто времена изменились: вещи были большими — а стали маленькими; эпоха великих битв прошла, настало время локальных конфликтов; вместо того чтобы одержать великую стратегическую победу, достаточно взять условную тактическую высоту. Раньше американский автор вещал как минимум на весь континент — теперь почти шепчет, не надеясь, в общем, быть услышанным никем, кроме своих. Недаром одно из главных направлений в современном «инди» зовется «мамблкор» — от слова «бормотание»: герои бросают друг другу случайные реплики, зажевывая их, порой особенно не слушая друг друга — и из тихой какофонии бессвязных монологов, часто толком и не прописанных в сценарии, рождается некая музыка.

Авторское кино в Штатах вот уже несколько десятилетий четко держит вудиалленовский, разговорный курс — понятие «большой американский режиссер» (определенно рифмовавшееся с «каннский режиссер») последний раз применяли к зубрам, в 70-е подмявшим под себя высокобюджетный голливудский балаган, в 80-е сдавшим его без боя, а ныне либо сгинувшим в никуда (как Майкл Чимино), либо впавшим в молодость (как Фрэнсис Форд Коппола), либо сошедшим с трассы большого кинопроцесса на обочину (как Брайан Де Пальма), либо раз в несколько лет балующим нас крепким жанровым кино с отблесками былой гениальности (как Уильям Фридкин или Мартин Скорсезе), либо балующим шедеврами, но раз в десятилетие (Терренс Малик).

«Мад»
Mud
Автор сценария, режиссер **Джефф Николс**
Оператор **Адам Стоун**
Художник **Ричард А. Райт**
Композитор **Дэвид Уингоу**
В ролях: **Мэтью Макконахи, Риз Уизерспун, Майкл Шэннон, Сара Полсон, Сэм Шеппард, Рей Маккиннон и другие**
Everest Entertainment, FilmNation Entertainment
США
2012

И вот на фестивале «Санденс», главном смотре независимых, центре обитания скромных «инди», неожиданно появился такой же бронтозавр. Его зовут Джефф Николс, и с виду этот хрупкий молодой человек вовсе не похож на зверя копполовских габаритов — тем не менее именно он явился туда, где давно пробавляются сборниками рассказов, чтобы шлепнуть на стол увесистый роман.

«Огнестрельные истории» — дебют. Две семьи — в каждой несколько братьев, все от одного отца — ревниво бьются за отцовскую память. «Укрытие»: строитель пытается спасти семью от надвигающегося шторма. Конкурсная каннская картина «Мад»: мальчики из поселка находят на безлюдном острове беглого преступника — оказывается, тот пострадал из-за любви. Все сценарии Николса, собственноручно им экранизированные — а их у него пока три, — напоминают адаптации большой американской прозы о жизни сонного, величественного Юга: такое впечатление, что он переложил для экрана Фолкнера, прыгнувшего на полвека вперед.

Истории, однако, оригинальные, но в них есть та эпическая широта, какой в молодом американском кино мы давно не видали. Оно сосредоточено на экзистенциальном; Николс же предлагает вернуться к трансцендентному. Присутствие Бога — оборот, который в случаях столкновения с чем-то почти абсолютным легко употребляют и атеисты, — как правило, ищут в красоте. Джефф Николс, пожалуй, за долгие годы стал первым американцем, которого обвиняют в злоупотреблении эстетикой кадра. В каждой кинематографии должен быть такой страдалец — как правило, заодно ему вменяют и желание понравиться за границей: в Турции это Нури Бильге Джейлан с его знаменитым «отфотошопленным небом», в Корее Ким Ки Док, у нас — не расстающийся с мастером кинопленочного глянца оператором Михаилом Кричманом Андрей Звягинцев (кое-кто из критически настроенных российских коллег назвал Джеффа в Канне «американским Звягинцевым»).

У Николса говорят мало, а вокруг смотрят много — герои всех его картин только и делают, что оглядываются вокруг. И перед глазами у них — просторы родного николсовского «природного штата» (natural state — так его называют) Арканзас, горные плато, влажные рисовые поля и сонная долина Миссисипи (снятые исключительно на пленку — «цифру» человек, называющий любимым фильмом «Пустоши» Терренса Малика, категорически не признает).

Атеист Николс — как, к примеру, и неверующий Брюно Дюмон — создает настоящее религиозное искусство. Будучи осененными чем-то вроде божественного света, пустые разговоры неудачников обретают значимость, становясь, наряду с шелестом листьев и пением птиц, звуковым сопровождением для повести о бесконечном совершенстве мира. Недаром каждый из своеобразных финалов Николса при всем их драматизме можно назвать счастливым. В мире Николса, если где-то там, за кадром, зрители умоляют героя: «Только не спускай курок!» — герой его не спустит. Потому что Бог есть, даже если его нет. А Николс — романтик, который будто и не жил в 80-х, 90-х и нулевых.

Герои Николса в толпе типичных персонажей инди-кино — городских невротиков, бесконечно пытающихся разобраться в собственных чувствах, — удивительные оригиналы: сельские молчуны, выясняющие отношения не друг с другом, а с универсумом, напряженно вглядывающиеся во Вселенную, которая, в свою очередь, вглядывается в них. Замкнутый, или, как когда-то говорили, по-мужски сдержанный герой «Огнестрельных историй» то и дело обрывает слова там, где должна проступить чуть более яркая эмоция — а ее проще услышать в тишине, монотонной, как гудение шмеля над полем в жаркий полдень.

Герой американского молодого авторского кино в кои-то веки сосредоточен не на себе — и это, конечно, революция. Предчувствуя ее, «Санденс», уютно зацикленный на нервически разговорчивых последователях Вуди Аллена, Тодда Солондза, Уита Стиллмана и т.п., художнику нового типа дол-

го сопротивлялся: «Огнестрельные истории» в 2007-м отказались брать в конкурс — не взяли б четырьмя годами позже и «Укрытие», если бы главную роль там не исполнил Майкл Шэннон, вечное альтер эго Николса, за несколько лет благодаря бесспорной гениальности слишком сильно успевший прославиться, чтобы отборщики главного инди-смотра могли позволить себе роскошь не брать в конкурс фильмы с его участием.

Это, однако, не помешало жюри проигнорировать картину — эпической мощи рассказ о тотальном мужском одиночестве, где метафорой его становится сумасшествие главного героя. Рабочий из «Укрытия» сходит с ума от осознания того, что он один волен принимать решения в собственной Вселенной — только он сам может решить, чудится ли ему надвигающийся смерч или правда надо строить для семьи во дворе затратное убежище, реагировать ли на соседей, крутящих пальцем у виска, или делать все так, как велят галлюцинации и дурные сны. Они, кстати, при скромных возможностях бюджета, у Николса — возвращаясь к адресуемым ему обвинениям в чрезмерной эстетизации кадра, — похожи на чистую сюрреалистическую живопись: медленно крутящиеся в воздухе кресла, хитрые узоры из вороньих стай в небе, желтые вихрящиеся воронки на горизонте и капающий с неба тягучий масляный дождь. Надо ли говорить, что в конкурсе, состоящем из семейных драм, лирических комедий о взрослении, картин об обретении женской самоидентификации — недурных, но принадлежащих к привычным форматам индиполотен, — «Укрытие» смотрелось, как батальное полотно метр на два на выставке карандашной графики.

Следующий и последний пока фильм Джеффа Николса «Мад» стал возвращением к корням — псевдоэкранизация крепкого реалистического романа — и по большому счету от дебюта отличается только наличием голливудских звезд. Знаменитости, снимаясь вне больших студий, в первый черед реагируют на сценарии — и не прогадывают: по практически единодушному мнению европейской критики, «Мад» открыл нового перспективного актера — Мэтью Макконахи (кого на фестивалях интересуют блокбастеры, в которых он успел сняться за последние пятнадцать лет). Автор неброской, казалось бы, «американы» под традиционные для такого кино гитарные переборы стал редким санденсовским птенцом, вырвавшимся из Юты в Канн. Почти нет сомнений, что эта история закончится «Оскарами», как и в том, что Николс не будет разменяваться на «Бэтменов», пусть и высокохудожественно переосмысленных: у него свой путь, он, по Синатре, сделает все по-своему.

Путь героев Николса — дорога в прекрасной пустоте: все его фильмы — о тотальном мужском одиночестве в мире, где он, мужчина, главный. Мад, главный герой картины, живет не просто на необитаемом острове — в катере, что из-за разлива Миссисипи запутался в ветвях дерева: он выше всех, и ему там одиноко. Герой «Укрытия» живет в универсуме собственных кошмаров — он один знает о том, что грядет апокалипсис, и ему очень плохо наедине с этим знанием. Герой «Огнестрельных историй» — также, кстати, сыгранный Майклом Шэнноном — единственный из участников большого семейного конфликта не признает оружия, заменяя его огненным словом, еще пуще разжигающим распрю. Он над схваткой, ему предстоит решить исход сражения, и осознание этого — большая боль. Отвращение к легализованному во многих южных штатах оружию, кстати, тоже лейтмотив творчества режиссера, и в борьбе с ним он явно делает больше, чем какой-нибудь прямолинейный Майкл Мур (где ты, Майкл Мур, недавний лауреат Каннского кинофестиваля?).

Братьев в «Огнестрельных историях» зовут Кид, Бой и Сан — Ребенок, Мальчик и Сын, что незатейливо подчеркивает чуть ли не библейскую универсальность истории. Простота изложения, тотальность тем и ширь пейзажей — вот чем в высшей степени американский автор Джефф Николс выбивается из ряда типичных американских режиссеров; эта беззастенчивая старомодность в нем многих и раздражает. Но он решает по-настоящему большой

вопрос, который в американском поствьетнамском кино, конечно, стоял, но казался практически неразрешимым.

Что делать с мужскими инстинктами в мире, где они неприменимы? Мы помним, как тотально эту проблему решали герои «Охотника на оленей», «Крестного отца» и «Таксиста» — однако в их, чуть более архаичном, универсуме героике место все же было. У персонажей Николса героическую тягу

«Мад»

к смерти замещает феминная тяга к любви. Суровый и беззащитный Майкл Шэннон в коротком больничном халатике в финале «Огнестрельных историй», обмочивший кровать и утешаемый женой персонаж «Укрытия», аккуратно перевязанный Мэтью Макконахи в последних кадрах «Мада» — вот, по Николсу, символы новой маскулинности. Они не сдаются — им просто очень нехорошо. Но настоящему мужчине это не помеха — даже если он выглядит, как ненастоящий.

К О М М Е Н Т А Р И И

Фото Алексея Дружинина. «РИА Новости»

АЛЕКСАНДР РУБЦОВ

Большое представление для взрослых

Два года назад у меня вышла серия публикаций про политический театр в новой России[1]. Первый текст начинался так: «Театрализация политики — игра увлекательная, но опасная. В истории режимов она проходит в два круга: сначала фарс, потом трагедия. Это нужно, чтобы человечество отвыкало веселиться перед рискованным будущим».

С тех пор многое изменилось в плане театрализации политического процесса — и в худшую сторону. Фарс становится все более отвязанным и грубым, и все определеннее в нем проступают трагические ноты. Это если говорить о политике государства, а точнее — *власти* (государство в собственном смысле слова на глазах теряет остатки упругости под давлением власти как таковой, в ее голом, самодостаточном воплощении). Вместе с тем параллельно сформировался альтернативный, сугубо самодеятельный театр — от оппозиции. Его постановки не столь регулярны, но более масштабны и впечатляющи. Элементы фарса здесь тоже присутствуют, но этот театр своего жанра и не стесняется, работая в диапазоне от легкой самоиронии до злобной сатиры «на поражение». Его постоянно критикуют за лишнюю веселость и негативизм, за нежелание или даже неспособность перейти от представления к жизни, подталкивая к полной гибели всерьез. Однако, похоже, этот род художественной самодеятельности еще не всю свою культурно-просветительскую миссию выполнил, и заменять картонные доспехи настоящими рано. Фаза десакрализации этой власти не пройдена. Еще остался жирный пласт аудитории, который в эту игру пока не втянут, не вполне или даже вовсе ее не понимает. Но «процесс идет».

Еще пару лет назад казалось, что художественно-эстетический и морально-политический консенсус между творческим коллективом власти и публикой, посаженной все это представление смотреть и за скромную плату аплодировать, сохранится, пока что-то нехорошее не начнется в экономике и в социальной сфере. Аналитическая идея была такая: аудитория верит актерам (или делает вид, что верит) ровно до тех пор, пока в зале не каплет с потол-

[1] «Политический театр в России. Часть первая: Фабула». — «Новая газета», 12.05.2010; «Политический театр в России. Часть вторая: Сверхзадача». — «Новая газета», 14.05.2010; «Политический театр в России—2. Жара». — «Новая газета», 06.09.2010; «Ветер несвежих перемен». — «Новая газета», 08.09.2010.

ка, а в буфете не начались перебои с закуской и выпивкой. Причем этот относительный катарсис распространялся в том числе и на достаточно продвинутые слои общества, которые, если помним, пару лет назад, может быть, и не аплодировали, но и тухлыми яйцами сцену не забрасывали (за исключением отдельных эстетов и сценаристов со своими собственными плохими финалами и сценариями происходящего). Однако сравнительно добрая атмосфера в зале начала портиться еще до перебоев в экономике — не по утилитарным и меркантильным, а именно по художественным основаниям. Оказалось, что даже если вы публику кормите и слегка подпаиваете — одних стабильностью, других, наоборот, надеждой на перемены, — нельзя до бесконечности испытывать терпение зала плохой игрой и самовлюбленной драматургией. Это император мог притворяться великим актером — сейчас такое проходит с трудом и быстро.

Еще весной 2010 года приходилось иронизировать над тем, как телевидение показывает сюжеты ручного управления ручными руководителями министерств и ведомств — всего-то! Воспринималось это так: «В кадре — рабочая информация о деятельности высших лиц государства. Ловля рыбы, катание с гор и виртуозное управление стоящими на земле истребителями пока отложены [...]. В текучке сюжетов проступают сверхзадача и смыслы. Вот они: «Всё под контролем!», «Руководство дееспособно и решительно!», «Лидеры мобильны и вездесущи!», «Вертикаль трепещет!», «Забота о благе народа и страны — круглосуточно!» [...] Нарастающие угрозы и вечные пробуксовки, воровство и бардак, аварии и катастрофы не снижают образ лидеров, а лишь оттеняют их красивую злость и хроническую готовность жестко разобраться».

Но уже осенью 2010 года нервы у постановщиков бенефиса сдали, и представление пошло вразнос. Новости главных каналов превратились в личные видеоальбомы начальства с парадными коллекциями высочайших поз и развлечений. Длительность кадра увеличилась, приблизившись к Тарковскому. Яркость росла по экспоненте. В итоге оказалось, что такой температуры пиара, как летом 2010 года, в стране не было за всю историю наблюдений. Тогда же были задействованы отложенные ловля рыбы, катание с гор и управление истребителями. Более того, если помним, рыбы превратились в китов, самолет взлетел, а вместо лыж — по сезону — поехала «Калина» желтая.

Кажется, это был первый серьезный срыв — и со стороны постановщиков, и со стороны зрителей. Причина — проблемы с рейтингами, причем достаточно серьезные и для власти не вполне привычные. Однако с функциональной точки зрения «человеку из телевизора» тогда вовсе не нужно было форсировать свой пиар для поднятия популярности: никаких выборов в обозримое время не предвиделось. Но психологически ему было крайне важно, даже необходимо, удостовериться в том, что система работает и что нагнетанием красивого присутствия в эфире все можно в любой момент поправить и все вернуть.

Оказалось, не совсем. Первый по-настоящему серьезный звонок прозвенел именно тогда: бесконечный кортеж «Калины» грубо и наотмашь оборжали в Сети живые свидетели этого проезда — гомерически, с отменным ненормативом комментировавшие ими же выложенный клип. Второй удар такого рода случился позже, когда лидера освистали в боксерском зале. После этого эпизода в прессе была особенно популярна фраза: «Все когда-то случается в первый раз». Действительно, тогда такого рода отношение впервые люди выразили непосредственно, что называется *в лицо*. Но сигналы были до того, и корректировку можно было делать много раньше. Однако сценарий реализовывали по нарастающей. В актерской среде это называют «наигрыш» или «пересолить лицом» — самое простое и самое обидное из всех профессиональных обвинений. Выводов не сделали, и полеты над пожарами продолжались, перемежаясь с нырянием за сосудами и прочими экстремальными подвигами.

Принято считать, что переломным моментом в отношении к тандему, режиму, курсу, к самой конструкции власти и к ее персонализации стало объявление о так называемой рокировке. Однако отторжение возвращавшегося персонажа было подготовлено задолго до этого и было сформировано целым рядом факторов, отнюдь не только политических и связанных не только с неблагородной «простотой» этого размена власти у всех на глазах. Возврат лидера накладывался на усталость от его вездесущей харизмы, превратившей обычную информацию о деятельности власти в род политиче-

ского харрасмента. Сработала не только фабула пьесы, но и качество сюжета постановки и игры.

Однако здесь есть один интригующий момент. Дело в том, что местоблюститель в роли президента все это время демонстрировал игру на публику гораздо более слабую, порой даже беспомощную и вызывавшую откровенно язвительные оценки. Мало того что в сценизме он много уступает своему старшему товарищу, сами его явления на политической сцене были часто несерьезными и, мягко говоря, странными. Такое впечатление, что кто-то все это время специально подсовывал ему инициативы, работавшие на снижение образа и на придание ему едва ли не комического амплуа. И тем не менее в продвинутой части публики это не вызывало столь резкого неприятия, как в отношении старшего товарища. Причем, видимо, не только из-за либерально-модернизационной риторики (которая тоже была весьма специфического свойства), и не только в силу мифических надежд на грядущую смену курса хоть на один галс, но также из-за того, что самореклама якобы действующего президента была не столь агрессивной и в целом достаточно безобидной: даже легкую глуповатость люди склонны прощать скорее, чем избыточный напор в самоподаче и демонстрацию личной крутизны за государственный счет.

Создается полное впечатление, что как раз в этот период политический театр власти начал постепенно, а потом все более определенно менять свою жанровую ориентацию. Становилось понятно, что на голом обаянии этот воз в складывающихся условиях не вытянуть. Ельцин как выгодный фон уже забылся: работать приходилось на фоне самого себя — вчерашнего, а это ку-

да труднее, поскольку нужны перемены не в образе, а в самом положении. Риторика обещаний также срабатывала все хуже, а множественные повторы «правильных инициатив» и посулов начинали и вовсе раздражать. Переставал срабатывать даже театр «подарков народу» и личной выборочной, тоже явно театрализованной благотворительности. Поэтому на смену постепенно приходил театр демонстрации воли и политической несгибаемости. Это было нужно самому себе — для поддержания тонуса. Это было нужно для поддержания в нужном тонусе элит, лояльность которых становилась все более проблемной и не внушающей доверия. И это было нужно для сохранения массовой поддержки — по крайней мере, в той части электората, которая на подобные демонстрации уверенности автоматически реагирует. Постепенно нагнетался стиль «вопреки всему» и «через колено».

Именно в этом формате и была оформлена осенняя рокировка. Понятно, что тандему при желании ничего не стоило оформить этот процесс и это событие на порядок более аккуратно и не столь вызывающе. Но предпочли вовсе не заигрывать с трепетным сознанием «креативного класса» и прочих обидчивых либералов. Рокировку провели как лобовую атаку, упакованную в ночь длинных ножей. Ее, собственно, и подали с высокомерным пренебрежением эмоциями людей, склонных к хоть какому-то соблюдению политических и просто человеческих приличий. Этот формат отношений выражается одним словом: «Проглóтите!» И вызван он был во многом тем, что прежнее подкармливание — деньгами и посулами — уже не срабатывало.

Апофеозом этого отношения стали парламентские выборы в декабре 2011 года. Здесь все так же делалось «через колено» — бесцеремонно, практически открыто, а порой и демонстративно, как в ходе кампании, так и в ходе голосования, подсчета голосов и в реакции на обвинения в массовом грубом фальсификате. В принципе никто не мешал разыграть сюжет с разбирательством в отношении наиболее очевидных нарушений, сведя его к чистой имитации. Но и здесь был отработан образ глухой стены — демонстрации голой силы, самодостаточной, ни с чем не считающейся власти.

Однако такие спектакли в пустом, а тем более враждебно настроенном зале не разыгрываются. Чтобы писать такие пьесы, ставить их, а тем более в них играть, нужно какое-никакое вдохновение. Или хотя бы не самый упаднический настрой. Поэтому к президентским выборам марта 2012 года был поставлен и разыгран встречный спектакль: бурных аплодисментов и засыпания авансцены букетами.

Здесь важны как минимум два момента.

Во-первых, даже если ты получаешь большинство (от числа голосовавших, а не от населения, что, кстати, относится и к участникам опросов), важно *качество* реакции этого «большинства», уровень поддержки, не измеряемый чисто количественно. А тут проблема: ликования не было. Многие просто пережили этот момент, стиснув зубы и проголосовав за Путина «от безысходности», из страха перед возможной нестабильностью. Такие массовидные сборки могут быть достаточно большими и вместительными, но они неустойчивы. Если публика не хлопает или хлопает через силу, под давлением или за деньги, завтра она легко может сорваться в свист, тем более громкий, что в нем будет еще и обида за вчерашний обман и недавние унижения.

В этой ситуации поведение власти становится все более реактивным, то есть учитывающим лишь предельно оперативные горизонты социального пространства и политического времени. Складывается впечатление, что массовая популярность все меньше заботит этот политический театр, сосредотачивающийся на группах поддержки обороны ближнего боя и кинжальной контратаки. Даже то очевидное обстоятельство, что оппозицию обкладывают драконовскими законами последовательно, систематически и по всему фронту, не отменяет ощущения панической поспешности и полного игнорирования даже самых очевидных правовых, юридических, юридико-

технических, а то и просто лингвистических проколов. И это тоже своего рода театр — демонстрация силы и голой, ни с чем не считающейся воли к власти.

Уже было подмечено, что в том же русле лежат и последние кадровые решения — назначения людей не просто лояльных, но лояльных истово и беззаветно. За последнее время только ленивый не провел аналогии с конем Калигулы, но это сравнение явно хромает как минимум в одном отношении. В историческом прецеденте это была демонстрация неколебимого всевластия и уверенности в своих позициях — здесь это все более напоминает концентрацию верных сил перед последним боем. Для сравнения уже приводили параллели с фильмом «Щит и меч», когда четырнадцатилетний мальчишка с фаустпатроном в руках ценнее тысячи мудрецов... А это уже совершенно другой сценарий и другие роли, которые примеряет к себе и к нам пока еще действующая власть.

Во-вторых, не менее важно, какую реакцию все эти постановки вызывают в лагере оппозиции. Накал отторжения становится не менее важным, чем количество оппозиционеров и им сочувствующих. Арифметика постепенно переходит в физику: когда оппозиция по-настоящему закипает, эти брызги начинают распространяться вокруг и разогревать пока еще нейтральную зону. А тела и вещества с повышенной температурой изолировать гораздо труднее, если вообще возможно. Создается типичный «сосуд под давлением», проще говоря, котел, который может перегреть атмосферу еще до того, как взорвется.

При этом попытки накинуть на этот котел сдерживающие обручи также выглядят, скорее, театральным действием. Понятно, что в сложившемся положении реальная расправа с оппозицией нереальна — слишком велики политические и экономические риски, не говоря о репутационных издержках, на которые тоже пока не наплевать. Поэтому мы получаем, если воспользоваться терминологией 30-х годов, показательные процессы без массовых репрессий. А поскольку в нынешней ситуации возможности манипулировать сознанием общества также не безграничны, сами эти показательные процессы становятся спектаклями, далеко не столь успешными и убедительными, как в прошлом веке.

Главное, что изменилось в сюжете: раньше власть строила образ всеобщего благополучия и вызывала к себе искусственные, но более или менее искренние симпатии — теперь вся пьеса заточена на то, что власть якобы как никогда сильна, зла, воинственна и готова попрать оппозицию, как Победоносец змия, к тому же являющегося иностранным агентом. Идеологический фронт сжимается. Мирные спортивные утехи выходят из кадра — зато за образом крутизны ездят к небритым байкерам и бойцам без правил.

У таких сценариев могут быть разные схемы развития. Но определенно одно: долго подобными постановками развлекать публику не получится. Это что угодно, но не стратегия.

С Т О П - К А Д Р

АНДРЕЙ ДЕМЕНТЬЕВ

Бабушка Соня и Эйзенштейн

Моя бабушка Соня была девятнадцатым ребенком в семье. Потом родилось еще четверо, после чего ее мама и папа развелись. Нормально, да?

При разводе мать, которую многие считали ведьмой, предсказала отцу, что он умрет от голода в деньгах (причиной развода стала отцовская скупость). Он и умер во время Ленинградской блокады на матрасе, куда зашил бесполезные на тот момент деньги.

Жили они в дореволюционной белорусской деревне в крайней нищете. Земляной пол, мешки с тремя дырками вместо одежды... Бабушка Соня рассказывала, что однажды они всей семьей сидели на вокзале в какой-то полной безнадеге. Куда уж они там собирались ехать?.. Остановился поезд. Вышедшие из него люди тут же, прямо на платформе, предложили Сониным родителям отдать им девочку с единственным условием — больше они ее никогда не увидят. Так Соня попала в Питер, в Смольный институт благородных девиц на отделение для недворянских сословий: люди из поезда оказались «отборщиками» для Смольного. Оттуда — уже после революции — поступила в университет. А потом стала большим-пребольшим специалистом в области гинекологии, и несколько десятилетий во всех питерских роддомах принимали роды по ее методу. Сюжет — в самый раз для Чарской, по-моему.

...1970 год, мне тринадцать лет, мы с бабушкой идем по Дворцовому мосту к Васильевскому острову, к ней домой.

— А я тут когда-то в кино снималась, — говорит она. — Прямо на этом месте, где мост разводится...

И стала рассказывать. Вот здесь ее привязали, возле «шва» между створками моста, а волосы (роскошную копну, из-за которой ее и выбрали из всех университетских студенток) перекинули через «шов». Потом створки целый день разводили-сводили — так, чтоб волна волос медленно сползала с моста и повисала над пропастью. Соня играла девушку, убитую во время демонстрации, которую разогнало царское правительство. Неподалеку к мосту прикрепили также «убитую» белую лошадь...

— Стоп, — говорю. — А что это был за фильм, ты знаешь?

Нет, не знает, откуда же? Помнит, что дали денег — аж месячную стипендию за один день такой вот ерунды.

Беру бабушку за руку и веду к афише с репертуаром кинотеатров — большому прямоугольному листу в деревянной рамке, какие во множестве были

тогда развешаны по городу прямо на стенах домов. Шрифт обычно синий или красный, реже черный — какую краску завезли, такую, наверное, и использовали. Я знал, где висит ближайший «репертуар», знал, где расположены все кинотеатры в Питере, знал все фильмы, которые там идут. А уж этот-то фильм я знал покадрово, посекундно!

Столетний ленинский юбилей — в «репертуаре» не протолкнуться от фильмов о Великой Октябрьской социалистической революции. Вот и он, главный, — «Октябрь» Сергея Эйзенштейна. Вы будете смеяться — в кинотеатре «Октябрь», прямо на Невском проспекте.

В зале пусто. Мы вдвоем с бабушкой смотрим одну из самых знаменитых сцен в истории кино. Копия шикарная — шедевр недавно отреставрировали (опять-таки к юбилею революции, в 67-м), черно-белая картинка сверкает! Разъяренные дамочки закалывают зонтиками и каблуками-шпильками демонстранта в студенческих очочках. Ноги подстреленной лошади беспомощно скользят по мосту. Разводится мост — город накреняется. Девушка в белой блузке — крошечная белая точка на бескрайнем сером фоне. Копна волос над пропастью. Грандиозный монтаж, на который идеально накладывается 12-я симфония Шостаковича, добавленная при реставрации фильма. В который раз смотрю — все тот же оглушительный эффект. Но неужели эта девушка, которую я так ясно помню по предыдущим просмотрам, лица которой мне, однако, никогда не удавалось разглядеть (спутанные волосы, стремительные монтажные ходы), — неужели это моя бабушка Соня? А каково ей вернуться на сорок лет назад, в довоенный, доблокадный Питер, в собственную юность, где ничего еще не известно про ее будущих мужей, сына, внука, про собственную трагическую судьбу? Причем вернуться при помощи одного из величайших режиссеров всех времен — и такой потрясающей сцены...

Никакого потрясения на лице у бабушки Сони, между тем, не наблюдается. Легкая улыбка, одобрительное покачивание головой — да, так все и было. Кино, юность... Но она давно уже живет в собственном отдельном мире, слишком далеком от нашего. И что бы тут, у нас, ни происходило — это не может ни взволновать, ни даже просто задеть ее. Здешняя жизнь остановилась для нее в 57-м, в день, когда погиб ее муж, которого она называла Горушка (он был Егоров по фамилии). Они поехали в свадебное путешествие в Евпаторию, в первый же день он пошел купаться в шторм. На глазах у Сони его ударило виском о камень. Летчик-герой, полярник, супермен... Он любил и ждал ее долгие годы. Она выходила замуж, крутила романы, делала большую научную карьеру. Пока не поняла, что дороже всего на свете для нее — верный друг Горушка. Оба были, по советским меркам, люди состоятельные и на радостях накупили друг другу много серьезных вещей, готовясь к новой, совместной жизни. Все эти вещи потом — после смерти бабушки Сони в 86-м — мы нашли нераспакованными, ни разу не использованными. Полыхающие золотом карманные часы в шикарной шкатулке, голубая шуба в пластиковом чехле, мешок ненадеванных лайковых перчаток. Жизнь, будто обернувшаяся на вспышку праздничного фотоаппарата, да так и застывшая навеки...

Проходит пять лет после нашего с бабушкой Соней кинопутешествия во времени. Я, новоиспеченный студент ВГИКа, получаю от мастера курса Ростислава Николаевича Юренева задание: написать, почему я захотел поступить именно на киноведческий. Решил схохмить. Изложил на бумаге Сонин рассказ о съемке у Эйзенштейна и вывел из него свою генетическую связь с российским кинопроцессом. Юренев — один из крупнейших специалистов по Эйзенштейну — прочитал, хмыкнул и высказался в том духе, что если это и выдумано, то выдумано хорошо.

И вот, после такой сомнительной похвалы, мне впервые пришло в голову: а может, это и впрямь выдумка? Или даже не выдумка — может, бабушке Соне так *показалось?* Вдруг она когда-то все-таки посмотрела «Октябрь» — и эпизод ей так понравился, что... Она же ведь, положа руку на сердце, типичная городская сумасшедшая. Не какая-нибудь там взбалмошная старушка,

«Октябрь», режиссер Сергей Эйзенштейн

а реально умом тронутая. Мало ли кем она могла себя вообразить? Лица-то на экране я так и не разглядел, сколько ни старался (а во ВГИКе при первой же возможности добыл копию фильма и прокрутил с остановками на монтажном столе; ничего не вышло — экранчик был слишком маленький). И, главное, мне все-таки очень трудно было представить себе, что кто-то (пусть даже и совсем далекий от мира кино) может не знать эту сцену из «Октября».

Наивный я был человек. Конечно же, не знало абсолютное большинство. А сегодня так и подавно — кому он вообще нужен, этот Эйзенштейн с его «Октябрем»?..

Новому времени — новые игрушки. В 2005-м у меня появилась возможность обустроить в обширном подвале коктебельского дома собственный кинотеатр. С большим экраном — во всяком случае, побольше, чем во вгиковских просмотровых аудиториях. С проектором InFocus 777, который волшебным образом добывает из обычного DVD качество 35-*мм кино*копии. Про звук уж и не говорю — многие городские кинотеатры обзавидовались бы.

Полки с дисками — от пола до потолка. Тут — всё: от первых кусков пленки, отснятых Эдисоном на шесть лет раньше исторического сеанса братьев Люмьер, до новейших блокбастеров. Десятки тысяч наименований. Личный Госфильмофонд практически.

И одним из первых на этих полках появился солидный «кирпич» — французское DVD-издание Сергея Михайловича Эйзенштейна. Собрание не полное, но качество изображения выше всяких похвал. Купил в Париже, притащил в Коктебель — и вот, волнуясь, вставляю диск с «Октябрем» в плейер (с этой конкретной целью и покупал, разумеется). Добираюсь до искомой сцены, поправляю настройки (картинка становится просто идеальной) и дальше продвигаюсь по миллиметру, останавливая каждый кадрик. Девушка лежит лицом вниз. Первый ракурс... Второй... Копна волос не дает ничего рассмотреть. Третий ракурс — мост, вздрогнув, начинает разводиться, волосы чуть приоткрывают лицо... Прохожу кадрик за кадриком, шажок за шажком — лицо то открывается до половины, то пропадает совсем... И вдруг — вот он! Единственный кадрик, одна двадцатьчетвертая секунды! Передо мной — лицо юной студентки Сони, хорошо знакомое по домашним фотографиям. Ошибки быть не может: это она.

Смотрю на остановленный кадр и не могу насмотреться. Он сообщает мне, как Прусту вкус печенья «мадлен», слишком много разного сразу. Диетическая столовая на Литейном, чашечка двойного черного с лимоном в «Сайгоне», потом на трамвае в Озерки, на кладбище к любимому Горушке — ежедневный маршрут бабушки Сони, не менявшийся годами (по ней можно было часы сверять, я всегда знал, в какой точке города могу ее найти в данный момент). Ее наряд, всегда один и тот же — невообразимое сочетание каких-то клеенок, непонятных тканей и обязательно кружев (описать его моих литературных способностей точно не хватит), при первом же взгляде на который почему-то становилось ясно: человек прошел блокаду. Гинекологические советы, которые она решила дать мне в седьмом классе (ничего более непристойного до той поры слышать не приходилось): обрезать губку, чтоб получилось «яйцо», пропитать марганцовкой — и пусть моя возлюбленная засунет это «яйцо» себе кой-куда перед половым актом... Это про мою небесной красоты возлюбленную, которую я и за руку-то взять не решался, боялся подойти, а тут такое! И потом — марганцовка, это же так ужасно, она ведь там все сожжет? Ничего страшного, говорила бабушка, зато не будет абортов. А хуже абортов — только нежеланные дети...

Все это (и многое сверх того) отныне прочно войдет в содержание остановленного мной кадра. И в сцене разгона демонстрации теперь неизбежно будет всплывать «яйцо» из губки, и на план разбегающейся толпы будет накладываться план Сониных передвижений по городу — правда, видеть это буду я один (простите меня, Сергей Михайлович, но вы сами выбрали мою бабушку!). Получается, что генетическая связь, причем весьма интимная, между мной и великим советским кинематографом таки налицо!

Схохмил, называется...

И М Е Н А

Карлос Рейгадас

КАРЛОС РЕЙГАДАС:

«Если все объясню, я разрушу вашу свободу»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ МАРИНА ТОРОПЫГИНА

Марина Торопыгина. После просмотра вашего фильма «После мрака свет» журналисты бросались друг к другу с вопросами, и конечно, чтобы уточнить кое-какие подробности, раскрыли буклет. А там...

Карлос Рейгадас. Наверное, вы решили, что я нарочно постарался всех запутать, но, надеюсь, что вы почувствовали также следующее: он уважает меня, он уважает себя и свой фильм, а потому и ничего не объяснил в буклете. И это действительно так, ведь если фильм можно пересказать, лучше ограничиться чтением синопсиса. Если фильм вам лично что-то говорит, то это лучший комплимент автору. Поэтому я считаю, что делать разъяснения — нечестно.

Марина Торопыгина. Да, текста в буклете минимум, но зато есть картинки. Хочется спросить: был ли у фильма сценарий? Или, может, только раскадровка? Вы фильм придумываете в образах или в словах?

Карлос Рейгадас. И так, и так. У меня есть очень подробно прописанный сценарий и очень подробно сделанная раскадровка. Но ведь даже слова в фильме — это тоже образы. Это не обычные слова, написанные для того, чтобы следить за ходом действия, — скорее, звуки, которые издают, например, птицы, слышимые образы. Это часть образа как такового, образа как ви́дения, воображения. Фильм родился в глубинах моего подсознания, а сценарий я написал очень быстро.

На мой взгляд, у меня получился вполне реалистичный фильм. Но мне не хотелось жестко разводить настоящее, прошлое и будущее, воображаемое и то, что происходит в реальности. Ведь все, что случается в реальной жизни, происходит и в нашем сознании.

Марина Торопыгина. А как зритель должен воспринимать ваши образы? Когда у вас в кадре у персонажа отрывают голову — вы ведь рассчитываете на определенную реакцию.

Карлос Рейгадас. Очень хороший вопрос. Я точно не клоун, не буффон: вот, мол, я хочу напугать зрителя, так или эдак удивить, поэтому делаю паузу, меняю голос. Нет, я не развлекаю публику. Я считаю, что публика как таковая не существует. Есть отдельные личности, группы личностей. Пять, десять человек, десять миллионов — как угодно. Но все они индивидуумы. И каждый воспринимает своими глазами, своими ушами, своим мозгом, своей душой. И, соответственно, все по-разному. Кому-то страшно, кому-то смешно. Но я на этот счет не беспокоюсь. Я делаю то, что я чувствую. Что же касается отрывания головы, то нам, мексиканцам, такие образы очень близки. Людей обезглавливают, это делают даже сейчас, как делали и пятьсот, и тысячу

«Безмолвный свет»

лет назад. Это образ, который может присниться любому мексиканцу. Так что я не пытаюсь манипулировать. Я передаю то, что у меня внутри, самым прямым, непосредственным способом, по крайней мере, я пытаюсь это сделать. А вы потом соотносите с этим себя, и вы в этом тоже свободны. Я не хочу говорить о метафорах. Не хочу все объяснять. Потому что если все объясню, то я все разрушу, разрушу вашу свободу.

Марина Торопыгина. Фильм снят в очень свободной манере. Но такой поток ассоциаций требует от зрителя напряжения.

Карлос Рейгадас. Я делаю, что могу. Но есть более чувствительные и утонченные люди, чем я, — они в зале. Я не хочу сказать, что это фильм только для высоколобых, наоборот, он для самой широкой аудитории. Но я бы не хотел понравиться всем, это значило бы, что я сделал что-то слишком тривиальное. Но если кому-то не нравится, значит, найдутся и те, кому понравится. Не хочу вести зрителя, пусть он двигается внутри моего фильма свободно, по своим правилам.

Марина Торопыгина. Тем не менее вы все же ведете зрителя. Хотя бы благодаря тому, что изображение в центре отчетливо, а по краям размыто. Стало быть, вы указываете направление взгляда?

Карлос Рейгадас. Да, с одной стороны, мы действительно хотели сфокусироваться на центре, а с другой... В наше время уже кажется скучным, когда вещи представлены так, как они выглядят в реальности. Когда я был ребенком и смотрел на картины XVII—XVIII века, великолепные натюрморты — там виноград, как настоящий, и металл сверкает, — тогда я хотел научиться писать так же. Но потом начинаешь понимать, что смысл живописи не в этом. А в случае с размытыми краями изображения я отчасти исходил и из собственного опыта. Последние два года я строил свой дом, и когда нужно было ставить окна, понял, что не хочу современное стекло. Я вообще испытываю ностальгию, в том числе и по тем временам, когда меня еще не было. Ведь если смотреть через современное стекло, вещи выглядят так, как будто стекла и нет. А мне нравится старинное стекло, которое можно почувствовать. Мне нравится, что в самом акте смотрения возникают трудности, противоречия.

Марина Торопыгина. У вас и формат кадра ностальгически академический, 1.37.

Карлос Рейгадас. Это самый подходящий формат для съемок в горах, потому что он более вертикальный. И люди выглядят очень красиво, если их так снимать, получается почти портретно. Кино — это часть изобразительной

традиции, которая всегда была с нами, начиная с росписей в пещерах. И наиболее мощный аспект кино — это границы изображения, граница кадра как граница проникновения взгляда, framing. Мы снимали не на видео, а на 35-*мм* — линза придает фильму силу. И при этом использовали 18-*мм* объектив, что связано с местом съемок: там огромные пространства, и нельзя было допустить, чтобы объекты выглядели на экране мелкими.

Марина Торопыгина. Вы работали с тем же оператором, что и на фильме «Безмолвный свет», Алексисом Забе. Но эти фильмы очень разные. Как вы с оператором пришли к такому изобразительному решению?

Карлос Рейгадас. Как пришли? Да просто я объяснил ему, что он должен делать. Вы знаете, разговоры о том, что кино — коллективное искусство, это ерунда полная. В Сикстинской капелле, может быть, работало человек двести — леса ставили, краски смешивали. Но это творение Микеланджело. И у меня так же — спросите мою ассистентку, вот она тут рядом ходит.

Марина Торопыгина. Вы снимали в собственном доме? Вам пришлось что-то поменять для съемок?

Карлос Рейгадас. Мы снимали рядом с моим домом. Ничего, собственно, не меняли. Но это не потому, что мы придерживаемся правил «Догмы», нет. Если бы надо было что-то изменить, сделали бы. А сцена, где появляется дьявол, снималась в доме, в котором я провел свое детство.

Марина Торопыгина. А почему залы в бане называются «Гегель» и «Дюшан»?

Карлос Рейгадас. «Дюшан» и «Гегель»? Да просто так. Мог бы назвать «Фран-

«Битва на небесах»

ция» или «Италия». Ну хотелось немного подразнить этих двоих, особенно Дюшана. Он сделал много хорошего, но потом из-за него случились все эти безобразия в современном искусстве.

Марина Торопыгина. Но почему-то в зале «Гегель» темно и люди такие мрачные, а у «Дюшана» светлее?

Карлос Рейгадас. Вам так показалось? Меня еще часто спрашивают: почему в фильме такой мрачный секс? А почему нет? Я думаю, секс — это абсолютно личное дело, и мы вправе получать удовольствие тем способом, который нам нравится, конечно, если это не вредит кому-то другому.

Марина Торопыгина. Мне эротическая сцена показалась не мрачной, а, скорее, ритуальной. И тела в кадре повторяют композиции античной скульптуры.

Карлос Рейгадас. Хм, интересно.

Марина Торопыгина. И почему название латинское? К тому же это у вас уже второй подряд фильм, в названии которого есть слово «свет».

Карлос Рейгадас. Дело в том, что главный герой живет в состоянии фрустрации. Он не чувствует себя счастливым и свободным, хотя у него, в общем, все есть. Но в конце к нему приходит свет, хотя он умирает. Вокруг него в жизни, как и у многих из нас, не очень много света. Но он что-то свое находит в конце концов. Мне нравится этот образ, эта мысль, которая так точно выражена Толстым в «Войне и мире»[1] Она и стала для меня источником вдохновения. А латинское название — потому что фильм об идеях, хотя и выглядит как поток безумных образов. Этот фильм во многом говорит о разрыве между западным и незападным миром. Мексика была завоевана европейцами пять веков назад, и с тех пор здесь смешанная культура — будучи очень смешанной по крови, она не очень смешана в космогонических представлениях. В этом смысле есть «западные» люди, а есть «незападные». И вот у этих прозападных людей, особенно у героя фильма, есть ощущение превосходства западных ценностей. И поэтому он всегда обращается с теми, кто вокруг него, как с неравными, даже когда он добр с ними. Он думает, что он выше. И фильм говорит об этом, об этой традиции, из которой мы вышли.

Марина Торопыгина. А вы на чьей стороне в этом конфликте?

Карлос Рейгадас. Да на обеих сторонах. Мы с женой жили в Европе, пока не решили, что хотим растить своих детей дома. Если у вас в семье хорошие отношения, вы можете жить и тут, и там. Можно быть «западным» человеком и глубоко понимать другой способ восприятия мира. Поэтому мы живем в деревне, поэтому наши дети живут в этом мире и он им близок. Я не могу постоянно оставаться «западным» человеком, что бы я ни делал. Другой способ жизни по-своему привлекателен. С одной стороны, создание материальных ценностей — это важно, но счастье — лучше. Может быть, у кого-то дом выглядит грязным, но зато не надо вытирать пыль каждый день. И что лучше?

Марина Торопыгина. Уже в первом кадре фильма, где девочка играет среди животных, появляется это странное чувство — и счастья, и тревоги.

Карлос Рейгадас. Работая с детьми, многое открываешь для себя. Снимать их — как снимать воду или деревья. Они просто присутствуют — это то, чего я пытался добиться от взрослых. А что касается настроения, то я не понимаю, почему мои фильмы некоторые считают мрачными. У меня хорошее чувство юмора, я смеюсь над многими вещами в жизни. Вообще, мне хотелось бы снять комедию.

---

[1] Здесь, вероятно, имеется в виду следующая цитата из «Войны и мира»: «В первый раз Пьер испытал это странное и обаятельное чувство в Слободском дворце, когда он вдруг почувствовал, что и богатство, и власть, и жизнь, все, что с таким старанием устроивают и берегут люди, — все это ежели и стоит чего-нибудь, то только по тому наслаждению, с которым все это можно бросить». Она в несколько искаженном виде приводится в одном из эпизодов фильма. Через двойной перевод (на испанский и английский) получается, что богатство, власть и жизнь доставляют удовольствие, но удовольствие все это оставить — еще больше. — *Прим. М.Т.*

КАРЛОС РЕЙГАДАС:

«Форма и содержание — одно и то же»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ТАТЬЯНА ИЕНСЕН

Карлос Рейгадас

Татьяна Иенсен. Вы не раз говорили о том, что Тарковский для вас очень много значит. И не случайно в этом году, когда отмечается восьмидесятилетие со дня рождения Тарковского, вы на следующий день после награждения в Канне вашего нового фильма «После мрака свет» приехали в Плес на фестиваль «Зеркало». И даже вот сейчас мы разговариваем с вами на корабле, который идет по Волге из Плеса в Юрьевец, на родину Андрея Тарковского...

Карлос Рейгадас. Да. Конечно, я здесь не случайно. Для меня кино Тарковского очень много значит.

Татьяна Иенсен. В фильме «Время путешествия», сделанном в Италии с Тонино Гуэррой, Тарковский отвечал на вопросы зрителей о том, за что благодарен режиссерам, которые входили в список его любимых. Это был список примерно из десяти имен. У вас тоже есть такой?

Карлос Рейгадас. Попробую с ходу назвать важных для меня режиссеров, но наверняка кого-нибудь забуду. Очень люблю Бастера Китона, Бунюэля, Мидзогути, Брессона.

Татьяна Иенсен. Они входят и в список Тарковского...

Карлос Рейгадас. А Бастера Китона он тоже называл?

Татьяна Иенсен. Нет... Вот его не называл. Но он всегда говорил об «Аталанте» Жана Виго, о Куросаве, Довженко...

Карлос Рейгадас. Довженко прекрасен, я тоже его люблю. Из ныне живущих мне очень нравятся Александр Сокуров и Нури Бильге Джейлан. А также Рой Андерсон.

Татьяна Иенсен. А Карл Теодор Дрейер? Ведь финал его фильма «Слово» и финал вашего фильма «Безмолвный свет» явно связаны друг с другом.
Карлос Рейгадас. Да, это правда. «Слово» — один из моих самых любимых фильмов. Но для меня важны и все другие его работы... Вот, вспомнил еще одного потрясающего режиссера — Карлоса Сауру, люблю все его фильмы до 1975 года, до «Выкорми ворона». Вообще-то, мне нравятся очень многие. Люблю Фасбиндера.

«После мрака свет»

Татьяна Иенсен. А вы можете вслед за Тарковским сказать, за что благодарны этим режиссерам?
Карлос Рейгадас. За то, что они есть. За то, что они научили меня быть честным. Они показали мне, кто они сами и как существуют в избранных ими категориях. Можно сказать, что в их фильмах эта жизнь и есть само искусство.

А Тарковскому я очень благодарен за ту свободу, которой он обладал. За то, что он не пытался просто рассказать какую-то историю, а стремился передать зрителю собственное чувство жизни. Тарковский никогда не старался развлекать нас. Он рассказывал нам о том, что представляет собой жизнь и как он видит и воспринимает ее сущность. Вот почему ему удалось подарить нам красоту. Благодаря ему я во многом иначе стал воспринимать искусство, начал постигать его законы.
Татьяна Иенсен. Осип Мандельштам сказал, что «форма — это выжимка из содержания». В этом смысле, когда вы смотрите фильмы Тарковского, на что вы как зритель все-таки сильнее всего откликаетесь — на изобразительные образы или на послание, заключенное в них?
Карлос Рейгадас. Это трудный для понимания аспект киноискусства, которое невозможно разделять на отдельные элементы. Все едино, все сопряжено одно с другим. Когда говорят, что фильм плохой, но операторские эффекты отличные, то эти слова не имеют никакого смысла. Это все равно что после исполнения Бетховена сказать: «Симфония хороша, но вот партия скрипок — не очень». Или что вам не нравятся картины Ван Гога, но цвет у него прекрасный. Поэтому прав поэт: форма и содержание по сути — одно и то же.
Татьяна Иенсен. Он не так сказал, он сказал, что «форма — это выжимка из содержания».
Карлос Рейгадас. Да, но в любом случае все заключено в едином пространстве, во вселенной произведения. Это как планета Земля. Конечно же, оке-

ан — не то же, что суша, он лишь часть Земли. Но планета Земля — это и суша, и океан. Только так это можно рассматривать. И это имеет смысл тогда, когда мы видим все элементы вместе, соединенные в целое. Иначе всякий смысл теряется.

В христианской традиции, как и в других религиях, считается важным то, каков человек на самом деле, в своей сущности, а не то, как он выглядит внешне. И обидно, что такая простая и понятная идея, которую нам прививают с детства, кажется порой далекой и непостижимой. Мы никогда не должны забывать, что главное — сущность, а не внешняя оболочка, часто искусственная, что вещи — это то, что они собой представляют по сути, а не то, чем они кажутся. Хотя время всё всегда расставляет по своим местам. Рано или поздно.

Татьяна Иенсен. Однако это не означает, что различия между красотой и несовершенством формы в принципе перестают существовать. Просто рядом с человеком добрым, сострадательным к чужому, даже если он рожден с очевидными телесными изъянами, допустим, кривым, хромым, кособоким, практически перестаешь фиксировать все эти уродства и чувствуешь только, насколько он близок тебе. Так же — и с произведением искусства. Бывает, что какие-то вещи на первый взгляд внешне кажутся тебе чужеродными и надо сделать над собой усилие, пробиваясь внутрь, чтобы принять то, что хотел сказать автор. Хотя, как известно, сами-то художники, особенно гениальные, практически всегда недовольны тем, что в итоге получилось. Они-то, как никто другой, понимают несовершенство того, что сделано в сравнении с тем, что задумано.

Карлос Рейгадас. Отчасти это так. Но одно дело — быть неудовлетворенным результатом своей работы, а другое — сомневаться, стоит ли вообще делать то, что ты делаешь. Художники — не мазохисты. Если бы им действительно не нравилось то, чем они занимаются, они бы не стали этого делать. С одной стороны, как правило, есть неудовлетворенность результатом, с другой — есть любовь к тому, что ты делаешь.

Татьяна Иенсен. Мне кажется, в каждом вашем фильме, как и в фильмах Тарковского, несмотря на всю многослойность — как сюжетную, так и стилевую, — на всю разноуровневость, зашифрованность, есть некое конкретное послание человечеству. Оно тоже не простое. Это не расхожее настырное моралите, оно существует где-то в сердцевине, в средоточии, но при желании оно прочитывается. То есть где-то внутри зримого на экране зритель ощущает то «слово», которое должен распознать.

Карлос Рейгадас. Вы абсолютно правы. Но я всегда осторожно подхожу к этому вопросу. Идея о месседже меня всегда пугает, поскольку в таких разговорах может показаться, что режиссер больше заботится именно о некоем «послании человечеству», нежели о самовыражении. Конечно, самовыражение — тоже важный способ коммуникации, но она тут вторична. Так же как, скажем, когда вы целуете или обнимаете кого-то — вы выражаете любовь, но в то же время и контактируете с другим человеком. Отдавая часть себя, вы взаимодействуете с другим. Но эта коммуникация вторична по отношению к самовыражению. В конце концов, отдавая кому-то, чему-то часть себя, вы выражаете свои представления о жизни, общаясь, передаете некий месседж. Вообще-то, я считаю, что мои фильмы следует рассматривать, как лес или вот как Волгу, по которой мы сейчас плывем. Но правда в том, что ни в лесе, ни в реке не заключено никаких идей. Фильм должен смотреться так, как будто это лес. В итоге он начинает общение с вами, и оказывается, что он все же что-то вам говорит, передает некие идеи. А лично для меня главная идея, которую я хочу передать людям, в том, что мы свободны и что нам всегда надо искать нашу тропинку к свободе — к свободе быть вместе, к свободе в знании, в любви. В главном.

Татьяна Иенсен. То, что ваш фильм называется «Безмолвный свет», означает, что поиск «тропинки к свободе» может проходить и в безмолвии, обходясь без конкретных слов?

Карлос Рейгадас. Да, ведь с практической точки зрения словосочетание «безмолвный свет» бессмысленно, свет, строго говоря, не может ни молчать, ни издавать звуки.

Татьяна Иенсен. В финальном эпизоде все родственники и жители религиозной общины меннонитов, исповедующие смирение, долго сидят молча вдоль стен комнаты и так провожают в смертный путь героиню, которая лежит в гробу в соседней комнате. Это потрясающая по выразительности безмолвная сцена. И слова тут действительно совершенно излишни.

Карлос Рейгадас. Они бы, наоборот, все разрушили. Ведь в большинстве случаев самые сильные и глубокие моменты в жизни мы проживаем молча. Когда мы глубоко чувствуем, мы не говорим.

Татьяна Иенсен. Мне кажется, что с Тарковским вас больше всего роднит невероятная художественная смелость, авторский замах какого-то космического масштаба. В тридцать два года Тарковский снял «Андрея Рублева», а в пятьдесят два, уже умирающим, «Жертвоприношение» — фильм про апокалипсис. Вы же в «Безмолвном свете» решились воссоздать на экране таинство чуда — воскресение человека. Это уже такого рода свобода, которую далеко не каждый художник может себе позволить.

Карлос Рейгадас. Для меня поиск пути к свободе — это и есть поиск истины. Я могу снимать кино, только выражая себя, свои идеи и мысли и таким образом совершенно естественно взаимодействуя со зрителем через фильм. Поэтому меня не волнует, понравится ли моя картина миллионам. Если она приведет меня к взаимопониманию хотя бы с одним человеком, это значит, что мы все еще живы.

Татьяна Иенсен. В финале вашего последнего фильма «После мрака свет» мы слышим закадровые слова героя, которого смертельно ранили, и он в последние минуты жизни, лежа на террасе на полу, начинает видеть все — вплоть до каких-то песчинок, камешков, бугорков, выбоин на деревянных досках, до какого-то жучка, по ним ползущего, до падающих редких капель дождя, — все то, что раньше вообще не замечал. То есть он наконец-то начинает понимать, что многоформная и многообразная жизнь происходит рядом с нами, вокруг нас и внутри нас одновременно, одномоментно в едином и цельном универсуме — от рассвета до заката, — несмотря на все его внутреннее разнообразие. К слову сказать, у Тарковского то же: при всей очевидной многослойности окружающего мира всегда ощущается некая цельность всего сущего.

Карлос Рейгадас. Да, да. Все содержится во всем, все заключено в одной вселенной. Философские идеи и ценности — там, внутри, но и остальное тоже имеет значение: цвет, изображение, звук, тень, даже то, как сделаны субтитры — белым цветом или желтым, крупным шрифтом или мелким, с многоточиями или точками в конце фраз. Все служит средством выражения этого единства. Так же как и в человеческом теле, в человеческом лице — каждая его часть отражает целое. И, конечно, внутренняя красота заключена во всем, что мы видим, в любых внешних проявлениях жизни. Вот почему я люблю обнаженных людей: нагота позволяет лучше рассмотреть человека. Хотя, быть может, в «Битве на небесах» это вас немного смутило?

Татьяна Иенсен. Честно говоря, смутило. В картине так намеренно много обнаженной плоти. И дело не только в том, что на протяжении всего фильма немолодые, с обрюзгшими сальными телами муж и жена, как теперь принято говорить, занимаются любовью, а в том, что делают они это сразу же после того, как сворованный ими для перепродажи маленький ребенок умер. Поэтому те серьезные чувства, которые явно испытывают друг к другу эти до откровенного бесстыдства обнаженные люди, воспринимаются, скорее, как проявление некоего звериного начала, как просто привычное тотальное тяготение — плоти к плоти. И кроме того вступает в силу закон зрительского прочтения. Нам же было сказано, что еще в раю Господь прикрыл человека одеждами, и это знание, как к нему некоторые ни предпочитают относиться,

«После мрака свет»

безусловно, не может не влиять на наше восприятие. Это непростая вещь, разумеется, совсем не для всех очевидная.

Карлос Рейгадас. Да, я понимаю. Но в моем представлении Бог любит нас такими, какие мы есть. В моей личной теологии и Библия, и слово Божье — это не прямые послания, это скорее иносказания. И, по моему мнению, некоторые вещи неправильно трактуются, однако это тема для совсем другого разговора.

Татьяна Иенсен. В вашем последнем фильме некое существо, появляющееся по ночам в доме и никем, кроме зрителя, не видимое, то ли козел, стоящий на задних ногах, то ли пан, то ли бес, как будто создано из огня, света и дыма. Но в христианской традиции сделанными из огня и света изображают серафимов. Такого рода подмена вами намеренно совершена?

Карлос Рейгадас. Намеренно. Вы же знаете, что дьявол тоже был ангелом. Его тоже создал Бог. Возможно, в мексиканской традиции не стали бы его так изображать. Но это моя собственная религия.

Татьяна Иенсен. Но если, как вы говорите, в вашей собственной религии главным для вас является изначальная природа падшего ангела, то почему же тогда огненный силуэт его фигуры вы делаете похожим не на ангельский, пусть и искаженный, а на козлиный? И если вы уже заговорили о собственной религии, то что значат лично для вас католические традиции? Ведь для Мексики все это очень живо, особенно образ Мадонны Гваделупской, на коленях перед которой умирает герой вашего фильма «Битва на небесах».

Карлос Рейгадас. Если говорить о мексиканцах в целом, то на самом деле они пантеисты. Христианская религия была навязана им американцами, вторгшимися на их территорию. Они почитают христианские религиозные символы, однако по сути, в реальности — язычники и пантеисты. Так что их взаимоотношения с христианским миром можно назвать несколько искаженными — в хорошем смысле слова синкретическими. Но для них очень важна духовная жизнь. Это мощная составляющая их мироощущения. Причина кроется

в древних временах, в традициях шаманизма. Люди напрямую взаимодействуют с миром, не через разум, а через дух.

Я принадлежу к той части Мексики, которая отчасти находится под влиянием Запада, отчасти сохранила свои древние традиции. Очень люблю мистическую часть католицизма и вообще всего христианства. Мне кажется, по своей сути все религии говорят о том, что все люди и вообще всё в мире, да-

же материальные вещи, являются частью некоей высшей энергии. И в какой-то момент герой моего фильма «После мрака свет» осознает, что всё — живое. Мы создали какие-то вещи материального мира, а нас, в свою очередь, точно так же создала некая другая сила, поэтому все созданное — священно. Даже ужасный пластик.

Татьяна Иенсен. В начале фильма ваш герой иронично говорит, что лес — живой, что деревья разговаривают.

Карлос Рейгадас. Да. Он воплощает образ отчаявшегося отпрыска, появившегося в результате европейского вторжения. С одной стороны, он утратил взаимосвязь с традиционной жизнью, с другой — не может вступить и в связь с миром, в котором правят западные идеи об уважении к нашей планете. Когда одна культура разрушает другую, происходят печальные вещи. Этот человек не чувствует связи ни с одним миром, поэтому, например, высмеивает тех, кто любит деревья. Говорит, что деревья «разговаривают и трахаются». Таким образом издевается над теми, кто стремится уважать жизнь во всех ее проявлениях.

Татьяна Иенсен. А в одном из эпизодов «Безмолвного света», герои которого не потеряли связи с окружающим миром, сын приходит к отцу наконец-то поделиться с ним своей трагедией: по большой любви он уже несколько лет изменяет своей любимой жене. Отец, с первых слов понимая, о чем пойдет речь, говорит ему: «Давай выйдем посмотрим на снег». Они выходят из дома и смотрят на комковатое поле, покрытое неглубоким снегом. И для них это абсолютно естественно, так как они оба без слов понимают, что вести такой разговор легче и мудрее в открытом и аскетическом пространстве. А для ге-

роя «После мрака свет» даже вырубка деревьев-гигантов — дело немудреное. Быть может, именно поэтому его разлад с женой так типичен и неизбежен?

Карлос Рейгадас. Да, и я бы сказал, неизбежен только потому, что они люди западных взглядов. Ведь эта парадигма космогонии подразумевает отделенность от мира. Поэтому многие западные люди неудовлетворены жизнью, даже несмотря на то что могут получить все жизненные блага. Подобное есть и в Мексике, и в Америке, и здесь, в России. Князь Болконский в «Войне и мире» — прекрасный тому пример. Он по определению не может быть абсолютно счастливым, хотя и успешен, красив, имеет благородное происхождение, у него богатая семья, женщины его обожают. Он всегда неудовлетворен. Толстой прекрасно понимал, что этот персонаж воплощает собой западный мир. И вот почему в моем последнем фильме семейная пара несчастлива.

Татьяна Иенсен. Зато их дети пока счастливы. В прологе их маленькая дочка топает по лужам на огромной поляне, по которой, такое ощущение, что кружатся... животные. Коровы, лошади, собаки. И хотя головой понимаешь, что им ничего не стоит забодать, затоптать, укусить эту чудесную девочку, но не испытываешь страха — так заразительна ее радость и так успокоительно ее доверие ко всему окружающему — живому.

Карлос Рейгадас. Точно так. Поэтому с точки зрения детей этот фильм можно назвать не «После мрака свет», а, наоборот, «После света мрак». Потому что для большинства детей на Западе облака, загораживающие свет, еще только грядут. Не хочу казаться слишком пессимистичным, но понимаю, что нужно открыто смотреть на вещи, видеть все четко и ясно, чтобы в будущем можно было бы что-то изменить. Чтобы после мрака вновь засиял свет.

Татьяна Иенсен. Именно поэтому в финале герой произносит свой монолог, когда он начинает слышать и видеть?

Карлос Рейгадас. Да. И еще поэтому в фильме много животных. Они чисты, как дети. Но они иные, поскольку не осознают собственного существования. Появление детей планируется родителями, дети — это их проект, а собаки просто рождаются и живут. Никаких проектов, они просто вырастают и умирают.

Татьяна Иенсен. Представляя на фестивале свой фильм «Битва на небесах», вы сказали, что у мексиканцев более органическая чувственность, а у русских — более духовная. Что вы имели в виду?

Карлос Рейгадас. Я так сказал? Возможно, мне нужно вспомнить контекст, в котором были сказаны эти слова, потому что я не уверен, что говорил именно так. Видимо, я имел в виду древнюю духовную связь людей с вашими реками, лесами, с животными, с иконами, с вашими церквями. У нас же, поскольку Мексика была завоевана, там сейчас много людей, которые хотят, скажем, вырубать леса. Может, в России люди устали из-за череды войн, из-за беспредела властей, поэтому здесь взаимосвязь с древней культурой неизменно сильна. А в Мексике мощной власти, подчиняющей себе всех, нет. Многие люди — бастарды, росли без отцов, они чувствуют себя абсолютно потерянными. Возможно, это характерно для всей Латинской Америки, но для Мексики особенно: мужчина приходит, вступает в связь с какой-нибудь женщиной, она рожает детей, а он уезжает. Их отец — это представитель европейского христианского мира. Он оставил детям свой язык, религию, возможно, свой цвет кожи, но не то, что дает ребенку мать.

Татьяна Иенсен. А вы до сих пор ощущаете, что Мексика — завоеванная страна? Это что, все еще живое чувство?

Карлос Рейгадас. Завоевания окончены. Но в стране существовали особая жизнь, религия, культура — и все это было абсолютно разрушено. Есть ли желание кому-то отомстить? Его нет практически ни у кого. Потому что мы, по сути, и родились в результате этого «изнасилования» нашей страны завоевателями. Мы — как дети, родившиеся у изнасилованной матери. Мы не можем ненавидеть своих отцов, потому что они дали нам жизнь. Но, безусловно, эти

наши отцы были негодяями, грубо нарушившими права матерей. Поэтому я, в котором больше европейской, чем латиноамериканской крови, вспоминая об этом жестоком историческом завоевании, все равно испытываю крайне неприятные чувства. Мне не нравится, когда один народ уничтожает другой.

Татьяна Иенсен. Представляя фильм «Битва на небесах», вы еще сказали, что, создавая своего героя, опирались на персонаж Раскольникова. Но в мире Достоевского невозможно такое петляющее — туда-сюда — движение на пути к истине. Сначала ваш герой поднимается на вершину горы и кается небесам в смерти ребенка, обещая Богу донести на себя в полицию, а потом в тот же день, спустившись вниз в Мехико и лежа в кровати со своей молодой и богатой любовницей, вспоминает, что утром жена велела ему убить ее, поскольку он рассказал любовнице о своем преступлении, после чего ножом убивает ее. А в следующем приступе раскаяния ползет на коленях к Мадонне Гваделупской. В русской литературе такие психологические ухабы и рытвины были бы невозможны. Герой либо раскаялся бы, и это был бы путь вверх по прямой, либо нет, и тогда это было бы окончательное падение.

Карлос Рейгадас. Правильно ли я вас понял: в русской традиции после убийства ребенка герой поднялся бы на гору, понял все, а затем убил себя? Или — второй вариант — просто началось бы его сокрушительное падение, так что он не смог бы покаяться?

Татьяна Иенсен. Нет, это не так однозначно, как вы сказали, все было бы гораздо сложнее. Но ни Достоевский, ни наша литература в целом подобных случаев — вверх-вниз, вперед-назад — практически не знает. Такие скачки, да еще так естественно воспринимаемые самими героями, присущи, видимо, какому-то другому психологическому типу, другому менталитету.

Карлос Рейгадас. Это связано с тем, о чем мы говорили, — с разделенным миром христианства, с одной стороны, и с пантеизмом и единством всего живого — с другой. В западном мире возможны или восхождение на вершину и обретение максимальной силы, или полное падение. Но есть и иная жизнь. Она, скорее, как жизнь ребенка, в ней нет одностороннего движения либо вверх, либо вниз.

Татьяна Иенсен. В любом случае для нашего сознания удивительно, когда ни в чем не раскаявшаяся жена героя просит его подождать один день, прежде чем пойти в полицию, чтобы успеть попасть на праздник поклонения Мадонне Гваделупской. Есть в этой просьбе, казалось бы, о духовном, что-то такое бытовое и простодушное.

Карлос Рейгадас. Вчера я посмотрел фильм Сергея Лозницы «В тумане», который для меня слишком литературный. Быть может, идея о том, что человек должен принимать свою судьбу так пассивно, вместо того чтобы попытаться убедить других, объяснить, что произошло, связана именно с литературностью, а быть может, это особенности русской души, я не знаю. Но я бы не вел себя так. И ни один мексиканец не повел бы себя так, как герой Лозницы. Он бы сказал партизанам, которые пришли ни за что его покарать: «Пожалуйста, уходите». Объяснил бы, что случилось. Это как с американской армией. Я никогда не отзовусь о ней хорошо, но, по крайней мере, я уверен, что американские солдаты никогда не станут так просто предавать одного из своих. Но, может, Мексика — уже какой-то новый континент. Хотя у нас и древняя культура, мы все же новый народ.

Татьяна Иенсен. В том, что вы говорите, очень много детского, а мы в каком-то смысле уже взрослые и усталые.

Карлос Рейгадас. Да, думаю, это так.

ТЕКСТУРА

твори сегодня! фестиваль театра и кино о современности

Фильмы, спектакли, пьесы, сценарии о сегодняшнем дне

Эдуард Бояков, автор идеи: «Давайте любить сегодняшний день, сегодняшнее честное, бескомпромиссное искусство и тех, кто его творит».

Театр нового поколения, ведущие российские режиссеры, актуальные темы

22–29 сентября / Пермь

Кино из Дании, Германии, Франции, Великобритании, Италии, Бельгии, России

Алиса Хазанова, актриса: «Фестиваль о сегодняшнем дне – это здорово».

Ингеборга Дапкунайте, председатель Совета фестиваля, актриса: «Мы будем давать шанс молодым художникам и вдохновлять их».

Пьесы и сценарии work-in-progress

www.texturefest.ru

Премия «Имя»: Петр Зеленка (Чехия), драматург и режиссер

Павел Бардин, режиссер: «Текстура» – перспективное и живое дело».

Специальные события: проект «Театральный Альманах», кинопрограмма, дискуссии, мастер-классы, концерты

«В тумане»,
режиссер
Сергей Лозница

ЕЛЕНА СТИШОВА

Призрак Иуды. Триптих

Война существует как общая тревога и часть жизни, она некогда была, но до сих пор существует как неразрешенная проблема.

Сергей Лозница. Из интервью

Личное. Вместо введения

Осенью 44-го года мы всем классом отправились смотреть «Зою». На обратном пути домой я решала, смогла ли бы я выдержать такое — босиком, в одной рубашке, по снегу, языком огня по щеке... Смерть должна быть героическим актом — вариантов не было. Мне было восемь лет.

Для душевного здоровья хорошо бы забыть то детское впечатление. Да куда там. Через пару лет выйдет фадеевская «Молодая гвардия». Молодогвардейцев замучают в гестапо и свалят в заброшенную шахту. Выдавший организацию предатель, пыток не перенесший, будет сброшен туда же. Имя его не называю всуе, ибо через много лет было доказано, что имярек не был предателем, но — после сверхпопулярного тогда романа — его близкие стали изгоями в своем городе.

Вдобавок профессиональная стезя ляжет так, что мне придется актуализировать детскую память, схожую с травмой, многажды думать и даже писать про героику и малодушие, пытаться что-то понять про предельные человеческие состояния. И пережить в конце концов радикальный пересмотр своего отношения к эстетическим аффектам и экстреме, маркированным священной для нас войной. Это дает мне право писать о фильме Сергея Лозницы «В тумане» сквозь преодоленный культурный опыт экстатических переживаний героических смертей и подвигов «во имя идеи».

Мы уже знаем, что место коммунистической идеи в обыденной жизни советских людей раздувалось пропагандой, а искусство, особенно кино, сыграло великую роль демиурга в сотворении мифосознания, заточенного на идеологические ценности большевизма-сталинизма. Только сегодня, на руинах поверженного мифа, начинает прорастать новое историческое сознание, взявшее на себя миссию прочитать российскую историю, ближнюю и дальнюю, отбросив искажающую оптику идеологии. Такие фильмы («Жила-была одна баба», «Счастье мое», «Елена», «Искупление», «Бумажный солдат») вызывают яростную негативную реакцию новых идеологов русского патриотизма, объявляющих «очернительством» всякую попытку освободить от искажений российский исторический процесс. Увидеть незамыленным и не-

ангажированным глазом причинно-следственные связи, чтобы приблизиться к пониманию самих себя, своего народа. *Этот народ уже доказал, что он, по слову Некрасова, «вынесет все» — и революцию, и гражданскую войну, и коллективизацию, и ГУЛАГ, и Великую Отечественную. И перестройку. Но вот насчет дороги, широкой и ясной, все не получается. Мчатся по той дороге все больше чичиковы, ловцы душ, мертвых и живых. А кто виноват? Может, сам народ и виноват?*

«Проверка на дорогах», режиссер Алексей Герман

1

Повело меня в эту сторону, пусть речь и пойдет о военном фильме, неспроста. «В тумане» — картина на военном материале. Сюжетообразующая коллизия в ней — из той, военной жизни. Точнее — из партизанской, значит, еще более радикальной. И все же я ощущаю историческую глубину фильма, исследующего роковые перипетии «партизанки» сквозь психологию людей из народа, из белорусской глубинки. Три биографии, представленные во флэшбэках, в монологах протагониста, неявно намекают: корни безвыходного положения, в котором оказался ладный, насквозь положительный мужик Сущеня, уходят в почву много глубже советского слоя. Этот намек легко можно и не заметить, да и режиссер вовсе не настаивает, чтоб заметили. Более того, интроспекции в прошлое героев фильма сильно сокращены — по сравнению с повестью Василя Быкова. Лознице важно только то, что работает на конкретный сюжет. В литературном же оригинале прячется — свернутый в конспект — Большой нарратив. В формат односерийного фильма он не укладывается. Но довольно и короткой истории про несостоявшуюся казнь невиновного — без суда и следствия, а потом — и самоказнь, чтобы содрогнуться, окаменеть перед моральным (аморальным) императивом идеократического беспредела, отсекающим все человеческое в человеке.

Кому-то, может, покажется, что я нагружаю фильм внехудожественными смыслами, что уместней писать о том, как он снят Олегом Муту, как вирту-

озно выстроен Сергеем Лозницей, — предельно дистанцированно, бесстрастно, зато с точностью и тщательностью геометра, просчитывающего каждый микрон фильмовой ткани. О'кей, пусть об этом напишут коллеги. Меня же притягивает гипертекст, в который без всяких натяжек укладывается сюжет Лозницы, вступающий — воленс-ноленс — в прямые отношения с двумя знаменитыми фильмами: «Проверка на дорогах» и «Восхождение».

Все три картины связаны смысловыми и даже фабульными узлами. А хронотоп просто совпадает! 42-й год, Белоруссия, «партизанка». И главный

«Восхождение», режиссер Лариса Шепитько

узел — фигура предателя, сквозь которую просвечивают три авторские концепции, три версии человечности. Словом, триптих.

2

Первым заговорил о коллаборации и предательстве безоглядно смелый Алексей Герман в многострадальном дебюте «Проверка на дорогах». Фильм был закончен в 1971 году (под названием «Операция «С Новым годом»), а вышел на экраны в начале перестройки — в 1985-м. Про «партизанку» там сказано такое, что экран был для фильма закрыт, казалось, навсегда. Крестьяне платили кровавую дань за партизанские операции: вслед за ними приходили каратели. С панорамы угона крестьянского скота и погрузки стада в эшелоны начинается фильм, сегодня и всегда поражающий монтажом крупных и общих планов. В кошмаре стенаний и истошных воплей покидающих свои хаты крестьян материализуется безоружный человек в немецкой форме. Он пришел сдаваться своим, пробыв какое-то время в плену и согласившись на сотрудничество. «Сломался я. Жить хотел», — повинится он перед командиром отряда Локотковым. Локотков (великая роль Ролана Быкова) был человеком корневой христианской складки. О чем, может, и сам не знал. Он воспрепятствовал немедленному расстрелу Лазарева, чего требовал воспаленный, истеричный политрук (Анатолий Солоницын), да и рядовые партизаны не понимали, зачем миндальничать с предателем. Его били, в него плевали, унижали все кому не лень. Доведенный до отчаяния террором своих, он

попытался повеситься. Иуде — иудино. Да только у Владимира Заманского, выбранного режиссером на роль предателя, такое беззащитное лицо и глаза, в которых плещется смертная вина. Исковерканные нечеловеческим опытом души, окаменевшие сердца блокируют весь спектр нормальных человеческих эмоций. Локотков единственный все видит и понимает. Он дает Лазареву шанс искупить вину и отправляет на важное задание в составе оперативной группы. Лавров прошел проверку и погиб с честью, как и подобает солдату.

Беспрецедентный германовский жест — жест человечности и милости к падшим — ломал всю идеологическую вертикаль. Предстать с таким фильмом перед идеологическим отделом ЦК для руководства Госкино было равносильно самоубийству.

3

Пока боролись с Германом, Лариса Шепитько сняла «Восхождение» по повести Василя Быкова «Сотников». Как ни странно, фильм был принят (притом что пробить эту постановку было настоящим подвигом) и даже послан представлять советское кино в конкурсе МКФ в Западном Берлине. И был удостоен «Золотого медведя»! «Восхождение» вышло на экраны в 1977-м, а «Операция «С Новым годом» уже лет шесть лежала на полке. Начальству достало прагматизма, чтобы стерпеть христианский дискурс, евангельские аллегории, изобразительные мотивы Голгофы и пьеты в фильме Шепитько. Потому скорей всего, что предатель Рыбак был заклеймен, как Иуда, — жестко и бескомпромиссно. Неудавшаяся попытка Рыбака повеситься в нужнике обрекала его на жалкую участь отщепенца.

Шепитько видела фильм Германа. И в «Восхождении» резко с ним полемизировала. Герман дал своему герою искупление. Максималистка Лариса Шепитько с художнической страстью обрисовала этапы падения человека, предавшего свой долг. «Если бы я не сняла эту картину, это было бы для меня крахом. Я не могла найти другого материала, в котором сумела бы так передать свои взгляды на жизнь, на смысл жизни», — сказала Шепитько в одном из интервью.

Эта знаковая полемика больших художников так и не стала фактом критической дискуссии — «Проверка на дорогах» вышла на экраны много позже «Восхождения», Ларисы уже не было в живых, да и в угаре перестройки все, кроме эйфорического ожидания перемен, отодвинулось в прошлое.

По сути дела, Рыбак никого не предал и не выдал. Он был брошен в тот же застенок, что и Сотников. И не скрывал от своего командира, что затеял хитрую игру с врагом, пытаясь сбежать, — конечно же, вместе с Сотниковым. Он жить хотел, чтобы «бить этих гадов», а измученный пыткой Сотников стонал в ответ: «Не лезь в дерьмо... Не отмоешься».

У Быкова с самого начала повести была заявлена и педалировалась от страницы к странице антиномия духовности и плотскости. Образное решение назревающего конфликта заложено было уже в процессе кастинга. Нелепый, больной, унылый, с виду чахоточный Сотников (Борис Плотников) только и держался, что неукротимым своим духом. Рыбак же (Владимир Гостюхин), плотный, сноровистый, с очевидным ресурсом сил физических, должен был проколоться по части крепости духа. По определению. Это прочитывалось уже в самом принципе контрастного сопоставления героев. Тащить на себе Сотникова, когда они ползли по снежному полю, — это запросто. Но проявить силу духа, взглянув в глаза смерти, принять смерть как неизбежность в ситуации выбора, — нет, такие, как Рыбак, будут выкручиваться до конца. Жажда жизни лишь мобилизует дарованный им ресурс и, случается, спасает.

Жанр неопритчи, или параболы, к которому принадлежала повесть, Лариса Шепитько талантливо реализовала на экране, приплюсовав свой личный

максимализм, взвинченный до экзальтации. То было высказывание яркой силы, и я (не видевшая к тому времени «Проверку...») полюбила эту картину. Смущал, правда, насквозь бесплотный, прямо-таки метафизический Сотников, «нежилец» уже с первых кадров, смущала заданность ситуации, поэтизация аскезы. Но я была все еще закодирована инфернальной красотой героической смерти. И что было непреодолимым манком — это гармония чер-

«В тумане», режиссер Сергей Лозница

но-белых композиций, суровые фактуры выбеленного снегом местечка с церковкой на туманном горизонте. Панорамы, тревелинги — прежде всего «Голгофа» и групповой портрет — фреска схваченных немцами партизан вместе с селянкой Демчихой, ее детьми и еврейской девочкой...

4

Кто знает, какой бы стала Лариса Шепитько к 85-му году, а она была умна и способна меняться. Зато к тому времени изменился Василь Быков. Он отказался от своего максимализма и в одной из поздних повестей писал про человека, под пытками назвавшего имена товарищей по подполью, писал с горечью и состраданием. Повесть «В тумане», датированная 1988 годом, — программная вещь Быкова, полемичная по отношению к его же «Сотникову». Он снова возвращается к проблеме предательства, но уже на совсем ином уровне — уровне исследования массовой психологии.

В предательстве заподозрен путевой обходчик Сущеня. Основание: его выпустили из пыточной гестапо на все четыре стороны, а подельников по диверсии — повесили.

Диверсию учинили сами путейцы с целью подвести под монастырь своего начальника — чисто зверя, хоть и своего, белоруса. Бригадир Сущеня был против затеи. Его опыт подсказывал ему, что концы в воду, как надеялись ребята, спрятать не удастся. Так оно и получилось. Схватили их буквально через пару часов.

Конкретных доказательств предательства Сущени партизаны не ищут — все ясно как белый день. Раз выпустили — значит, купил себе жизнь, предав

своих. Предателя надо покарать. По справедливости. И чтоб другим неповадно было. Для этого дела из партизанского отряда отряжают двоих — Бурова и Войтика. Их задача — расстрелять Сущеню.

Коллизия же в том, что Сущеня никого не предал, пройдя через пытки и отринув предложение о сотрудничестве. Он сам теряется в догадках и под конец поймет: выпустили, чтобы на живца схватить партизан, которые навер-

няка явятся на расправу. Чутье подсказывало ему: дарованная жизнь обернется для него и его семьи позором и ненавистью односельчан. Для семьи было бы лучше, если бы его повесили вместе со всеми.

У Быкова и Лозницы снята антиномия духовного — плотского. Сущеня — здоровый сильный мужик, из тех, кто запросто подковы гнет. В этой оболочке живет душа трепетная, совестливая, едва ли не детская душа. По ходу фильма не раз изумишься кротости человека, принявшего свой жертвенный жребий, а виноватого лишь в том, что остался жив (неведомый мне в этой роли Владимир Свирский, что называется, в точку).

Расправиться с Сущеней на месте и быстро уйти за речку, в отряд, не получилось. В хате был ребенок и жена Сущени, Анеля (Юлия Пересильд на глазах становится сильной драматической актрисой). Буров ее знал, в одной школе учились. И он не решился выполнить задание в присутствии семьи, хотя напарник его, Войтик, был совсем не против и потом с раздражением думал о мягкотелости Бурова, из-за чего обратный путь оказался для них роковым.

Они повели Сущеню в лес, подальше от дома, чтобы там убить и закопать. Запасливый Сущеня лопату с собой захватил. Буров согласился выполнить просьбу соседа: стрельнуть его в сосновом бору, где посуше и песочек. Проявил вроде бы человечность и тут же за нее расплатился. Пока Сущеня копал могилу, налетели полицаи, открыли беспорядочную стрельбу, и пуля достала Бурова.

Ранение было смертельным, Буров долго агонизировал, временами приходя в сознание. Однажды он сказал Войтику: «Не трогай Сущеню». Послушный Войтик подчинился командиру, и это еще больше осложнило его, Вой-

тика, ситуацию. Он бы запросто пристрелил безоружного Сущеню, Бурова оставил бы в лесу, а сам махнул в отряд за помощью. Но все пошло наперекосяк из-за этого предателя, Сущени, который безропотно тащил на спине раненого, а потом и мертвого Бурова. Предатель вел себя непредсказуемо. Войтик все время был начеку, ждал от Сущени подвоха. Было дело, он на сутки оставил подконвойного с телом командира, а сам отправился доставать какую

ни то повозку. Вернувшись, застал на том самом месте окоченевшего Сущеню. Видно, дурак этот Сущеня. Но он был ему нужен пока. Они заблудились, и Войтик не знал этой местности, а Сущеня знал. Решение Войтик уже принял: как только они перейдут шоссе и углубятся в партизанский лес, он Сущеню пристрелит и доберется до своих. Там недалеко, вернутся потом за Буровым, похоронят честь по чести.

И снова — осечка. Будто высшие силы карали каждого, кто посягал на жизнь праведника. Пришедшие с мечом от меча и погибли. Войтика положила пуля полицая на подступах к шоссе. Сущеня со своей ношей уже был по ту сторону, в лесу. А Войтик не успел.

Ближе к финалу про Войтика с Буровым все понятно. В двадцатишестилетнем Бурове оставалась природная, органическая человечность, и она проступала поперек вбитых в мозги представлений и подозрений. До деревенского шофера, познавшего одну только страсть — к автомобилям, дошло: Сущеня — не предатель.

Кто предатель и шкура — так это Войтик. Он привел схвативших его полицаев к дому, где ему не раз давали провиант. Всех, кто оставался в доме, взорвали, а ему в суматохе удалось скрыться. В дороге он вспоминает об этом случае перед самой гибелью, вспоминает, чтобы еще и еще раз оправдать себя: мол, не было у него выхода.

Врешь, выхода не было у Сущени. Он понимал: идти к партизанам и предъявить два трупа (Сущеня, конечно же, приволок на себе и тело Войтика) — найти такую казнь, что и подумать страшно. До восьмого колена семья его будет опозорена. И он сделал выбор: застрелился из буровского

пистолета. Утешением ему было, что он сам, своей волей принял такое решение. Сто раз убедившись, что его гибель снимет проклятье с его семьи. В чем еще повезло — все-таки обнаружат его вместе с партизанами, и кто там будет разбираться, сам он себя казнил или пал в бою.

5

Эхо фильма «В тумане» насквозь прошивает толщу корпуса фильмов об Отечественной войне. Давно замечено: самые трагические, самые безысходные столкновения происходили по эту линию фронта, среди своих. Параллельно с войной против фашизма шла и война гражданская. С этим еще разбираться и разбираться. Сергей Лозница сделал почин своим документально-архивным проектом «Блокада». В драме «В тумане» он продвинулся в сторону исследования человеческих отношений, сложившихся в советском обществе к началу войны. Это уже был селективный социум. Лучшая часть общества истреблена или изолирована в ГУЛАГе. Оставшееся на воле (относительной) большинство — лояльно, управляемо и парализовано страхом перед карательной машиной государства.

И все же еще встречались такие белые вороны, как Сущеня. Селянин из бедной семьи был аристократом духа. Под стать семье, бабке своей Хведоре. Внук вспоминает, как поступила бабушка, когда на семью упало подозрение в присвоении трех снопков ячменя, оброненных соседом против их дома. Предвидя, о чем будут злобно шушукаться в деревне, щепетильная бабка купила у кого-то ячмень и отдала соседу: мол, дети затащили во двор для игры.

Ни у Быкова в повести, ни у Лозницы в фильме нет христианской иконографии — церковная маковка не прячется в кронах деревьев, ни икон в хате, ни крестика на шее. А христианский дискурс есть. Его постулирует образ Сущени, чья любовь, по слову апостола Павла, «никогда не перестает», «...Всему верит, всему надеется, все переносит».

Исповедь Сущени — сильнейший в фильме эпизод. Как на духу, рассказывает он умирающему Бурову про свои душевные муки, про отвернувшуюся родню и соседей, про смерть как единственный выход. Тогда-то Буров и успел понять, что мог бы убить неповинного. Сказать Сущене он уже ничего не мог — он умер. Умер, не взяв греха на душу.

Поэтика фильма доведена до минимализма едва ли не евангельского, но искус аллюзий жестко пресечен. И все же трудно удержаться и не уподобить Голгофе путь Сущени с Буровым на спине.

6

Во всех трех фильмах, о которых речь, духовная реальность моделируется согласно христианской матрице. В «Проверке на дорогах» падшему даровано искупление. У Лозницы невиновный герой приносит себя на алтарь любви к ближним своим, смертью смерть поправ. В «Восхождении» правит Бог ветхозаветный, Бог карающий, любви не имеющий.

7

...Следующий проект Сергея Лозницы — «Бабий Яр».

24
k/c

ИСКУССТВО
КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

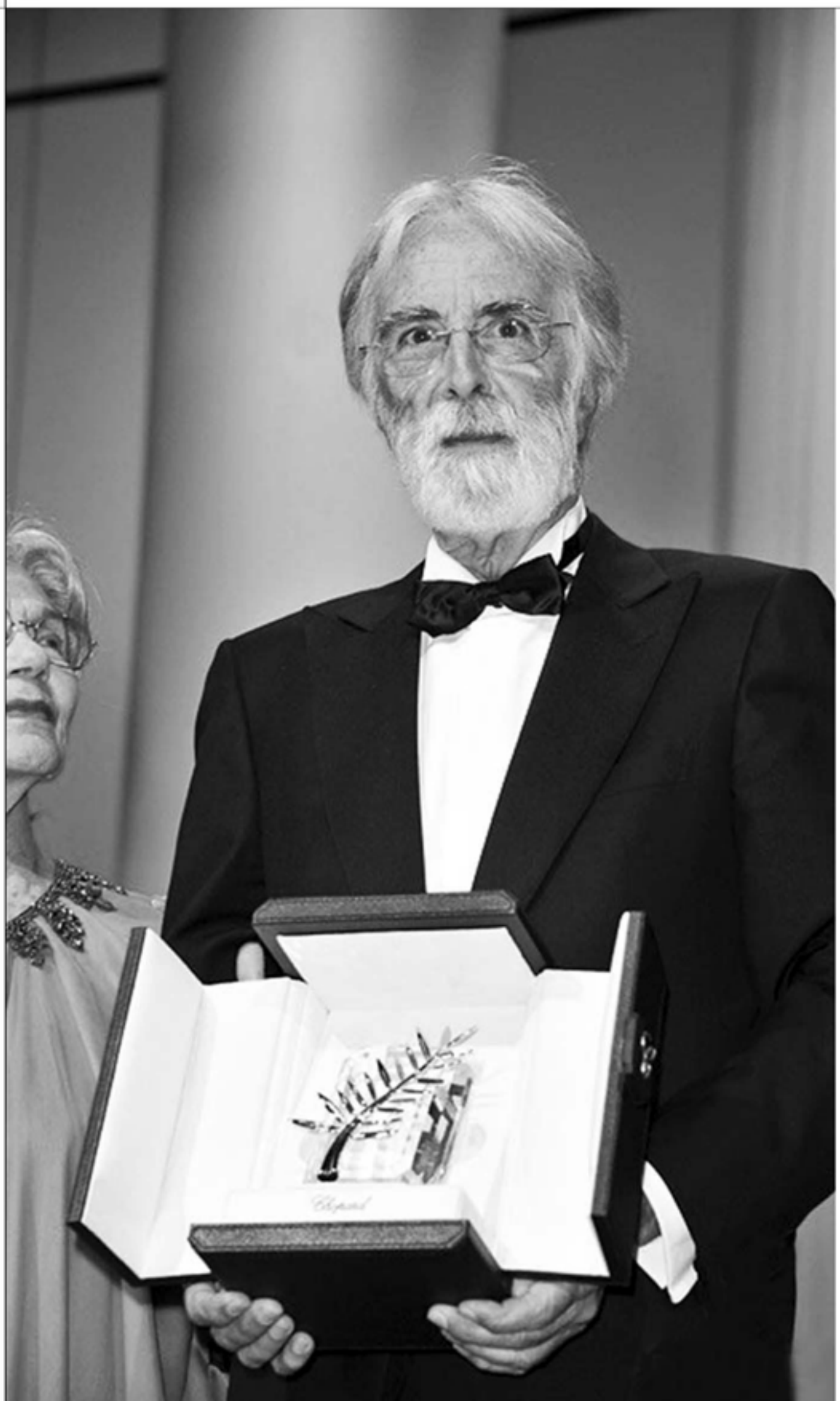
Никогда не поздно подписаться на
единственный в России ежемесячный
журнал по искусству. Нас знают потому,
что «Искусство кино» — это профессия
и досуг, это новости кино и телевидения,
статьи о новинках репертуара и интервью
с мастерами современной культуры,
увлекательные мемуары и сценарии,
новейшая отечественная
и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (499) 248-2822. Факс (499) 241-0852. E-mail: filmart@yandex.ru 119002, Москва, ул. Арбат, 35

О П Ы Т



Михаэль Ханеке

МИХАЭЛЬ ХАНЕКЕ:

«Я рад, что снял простой фильм»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ДЕННИС ЛИМ

Деннис Лим. Почему вы решили взяться за такую тему, как страдание пожилых людей?
Михаэль Ханеке. Я никогда не делаю фильм с целью показать, указать на что-то. Достигая определенного возраста, вы естественным образом сталкиваетесь со страданием близких — родителей, дедушек и бабушек. Размышления об этом и породили фильм. Я не стремился сказать что-то об обществе в целом.
Деннис Лим. Вы говорили, что, работая над «Любовью», во многом опирались на собственный жизненный опыт. Чувствовали ли вы необходимость обратиться к теме старения, поскольку сегодня она редко отражается в кино со всей прямотой и откровенностью?
Михаэль Ханеке. Мне кажется, к этой теме обращаются многие. Было несколько телевизионных и кинофильмов, в которых рассказывалось о нелегкой участи стариков. Хотя все они, скорее, с политическим контекстом. Я не хотел снимать что-либо подобное. Эта тема действительно важна. Но я снимаю фильмы под впечатлением от какой-то ситуации, от чего-то, что побуждает меня к размышлению и что можно выразить средствами искусства. Я всегда стремлюсь прямо смотреть на то, с чем работаю. Думаю, задача драматического искусства в том и состоит, чтобы сталкивать нас с темами и сюжетами, о которых индустрия развлечений обычно предпочитает умалчивать.
Деннис Лим. Что вы можете сказать о проблеме насилия, что так или иначе связана с темой картины, и о том, как все это в целом может негативно повлиять на аудиторию?
Михаэль Ханеке. Меня часто спрашивают о насилии. Но я не выискиваю его повсюду, где бы то ни было. В жизни бывают приятные и не очень приятные моменты. Это относится ко всем сферам жизни, в том числе к насилию и любви.
Деннис Лим. Когда вы писали сценарий, вы уже предполагали, что пригласите на главные роли титанов французского кино?
Михаэль Ханеке. Я писал сценарий для Жан-Луи Трентиньяна. Всегда восхищался им и хотел когда-нибудь с ним поработать. Нужно было лишь найти подходящую роль. Его участие в картине было для меня абсолютно необходимым условием, без него я бы и не стал снимать это кино. Он излучал тепло, необходимое мне для работы над фильмом.

В юности я был очарован игрой Эммануэль Рива в фильме «Хиросима, любовь моя», но потом потерял ее из виду. Когда пришло время кастинга на главную женскую роль, мы стали проводить прослушивания, пригласили всех французских актрис нужной возрастной категории. С самого начала Эм-

манюэль Рива была моей фавориткой — не только потому что она великолепная актриса, но и потому что в дуэте с Трентиньяном они образуют невероятно притягательную и убедительную пару.

Деннис Лим. На пресс-конференции Жан-Луи Трентиньян назвал вас очень требовательным режиссером, даже пошутил насчет того, что в одной сцене вы и голубя заставили сыграть роль. А Изабель Юппер, с которой вы часто со-

На съемках фильма «Любовь»

трудничаете, сказала, что ей с вами работать совсем не трудно. Можете ли вы сказать, что действительно требовательны к актерам? Приходится ли им страдать на съемках ваших картин?

Михаэль Ханеке. Мой подход к работе максимально рационален, я всегда спокоен, нацелен на результат. Это романтическое заблуждение — думать, что для того чтобы снять трагический фильм, на площадке нужно создать столь же трагическую атмосферу. Для актеров важно не страдание, а сосредоточенность.

Поскольку я сам пишу сценарии своих фильмов, я знаю, что ищу. Да, я настойчиво требую выполнить то, чего я хочу, но в работе для меня не менее важны терпение и любовь. Мои родители были актерами. Я люблю актеров. И для меня работа с ними — самая приятная часть кинопроцесса. Важно, чтобы они чувствовали себя защищенными и были уверены в том, что их не обманут и не предадут. Создав эту атмосферу взаимного доверия, можно уже ни о чем не волноваться — актеры сделают все, что необходимо режиссеру.

В отношениях с актерами можно быть настоящим диктатором, но они это почувствуют и все отразится на их игре. А можно постараться сделать так, чтобы они начали понимать и разделять мнение режиссера, чтобы их действия стали выражением их собственных убеждений и представлений. Все дело тут в решительности, твердости и умении быть убедительным. Я не из тех режиссеров, кто любит долго беседовать с артистами, репетировать много часов. Я очень техничен: говорю актерам, куда им идти, когда садиться, как взять чашку кофе, куда смотреть и когда произносить реплику. Мы пробуем сразу снять сцену, а если не удается, работаем до тех пор, пока все не получится как надо. Все очень просто.

Деннис Лим. Почему практически все действие фильма происходит в квартире супружеской пары?

Михаэль Ханеке. Когда решаешься взяться за столь серьезную тему, необхо-

димо найти максимально адекватный формальный подход. Жизненное пространство пожилых и больных людей съеживается до размеров их квартир, они существуют в этих четырех стенах. Мне показалось драматургически оправданным вернуться к классической формуле единства времени, места и действия. Трудно удержать внимание зрителя, когда снимаешь игровой фильм, где всего два персонажа и одно место действия. Но я с удовольствием принял вызов, и если мне в итоге удалось справиться с этой непростой задачей, тем лучше.

Я не хотел снимать социальное кино, где действие часто происходит в больничных палатах, — все то, что мы уже видели тысячи раз. Тема фильма — поведение людей. С формальной точки зрения это более приятный подход. Если сюжет позволяет сохранять единство места, это лучше. Я рад, что снял простой фильм.

Деннис Лим. Квартира, которую вы построили в павильоне студии, сама по себе стала персонажем фильма: она может многое поведать о совместной жизни супругов. Как вы представляли себе это место и как работали над его обустройством?

Михаэль Ханеке. Это была квартира моих родителей. Но поскольку действие происходит не в Вене, а в Париже, пришлось кое-что изменить: у моих родителей была мебель в стиле бидермейер, а наши комнаты в фильме мы обставили во французском стиле.

Чтобы избежать недоразумений и недопонимания, хочу сказать: то, что побудило меня снять эту картину, не имеет никакого отношения к моим родителям. Это связано с другим близким мне человеком. Родительскую квартиру я использовал, поскольку уже в процессе написания сценария всегда полезно иметь представление о некоем конкретном пространстве, оно может подсказать хорошие идеи. Например, в данном случае расстояние от кухни до

Эмманюэль Рива, Михаэль Ханеке, Жан-Луи Трентиньян на вручении «Золотой пальмовой ветви». Канн-2012

«Любовь», режиссер Михаэль Ханеке

спальни отчасти подсказало мне, что и как должны делать герои, что может произойти на этой территории.

Деннис Лим. Звуки и голоса играют в фильме важную роль. В чем особенности вашего метода работы с этими компонентами?

Михаэль Ханеке. Я работаю с эмоциями, и здесь для меня важны точность, тщательность. Естественно, во всех диалогах в картине есть некая внутренняя музыкальность, особая мелодика. В работе я больше использую слух, чем зрение, поскольку если эмоция правдива, это слышно сразу. Со взглядом сложнее: слишком много отвлекающих элементов.

Деннис Лим. Не удивило ли вас, что «Любовь» приняли так благосклонно? Ваши предыдущие картины, также исследовавшие непростые темы, публика зачастую принимала более...

Михаэль Ханеке. Агрессивно? Я надеюсь, что каждый новый фильм раскрывает меня с новой стороны. Люди иначе реагируют на эту картину, поскольку все или уже сталкивались в жизни с подобными проблемами, или знают, что рано или поздно им это предстоит. Так что все дело в теме. Не думаю, что с возрастом я становлюсь мудрее, мягче или спокойнее.

http://www.nytimes.com
http://cineuropa.org

Перевод с английского Елены Паисовой

КРИСТИАН МУНДЖУ:

«Все нужно подвергать сомнению»

Кристиан Мунджу

— Волновались ли вы перед поездкой на Каннский кинофестиваль? Переживали по поводу возможной реакции зрителей на фильм?

Кристиан Мунджу. Прежде всего я был очень рад, что моя картина участвует в основном конкурсе. Я надеялся, что она затронет многих, побудит зрителей к размышлению. Я хотел бы, чтобы каждый попытался составить свое собственное мнение об этой истории и задумался о своих отношениях с религией. Но я не слишком волновался по поводу реакции: вот если снимаешь романтическую комедию за пятьдесят миллионов долларов, а зрители ее отвергают, тогда есть о чем переживать.

— Трудно ли вам было снимать новый фильм после успеха картины «4 месяца, 3 недели и 2 дня»?

Кристиан Мунджу. Конечно, мне было очень нелегко. Многие думали, что раз я получил «Пальмовую ветвь», мой следующий фильм непременно радушно примут в Канне. Но все не так просто. Нужно вновь начинать все сначала, по-

стараться убедить отборщиков, что новый фильм тоже достоин внимания. Я старался оправдать ожидания, и это было для меня трудной задачей. Приятно чувствовать себя популярным, но я вынужден был признать и то, что после такого успеха мне будет гораздо сложнее снимать следующую картину.

— Что было главной проблемой для вас во время съемок «За холмами»?

Кристиан Мунджу и члены съемочной группы на фестивале в Канне

Кристиан Мунджу. Я снимал стопятидесятиминутный фильм одними длинными планами, работал по двенадцать часов в сутки зимой, иногда на морозе, доходившем до 15 градусов, в промерзших декорациях, выстроенных на продуваемом всеми ветрами холме. Нам приходилось снимать очень жесткие и жестокие сцены, актерам было нелегко — и в физическом, и в интеллектуальном, и в моральном плане. Так что мне трудно выделить главную проблему.

— Сюжет «За холмами» тесно связан с вопросами религии. Можете рассказать о нынешнем положении церкви в Румынии?

Кристиан Мунджу. В коммунистический период к православной церкви в Румынии относились терпимо. Она не была популярна, но никто не запрещал людям посещать храмы. После падения коммунистического режима церковь обрела большую популярность, за последние тридцать лет было построено около четырех тысяч церквей, так что всего теперь у нас около двадцати тысяч церквей при населении тридцать миллионов человек. В своей картине я хотел показать, что при всей популярности и распространенности этой религии, ее влияние на жизнь обычных людей не столь уж заметно. Думаю, у религии есть неоспоримые достоинства, которые стоит поощрять, она может приносить пользу, но во многих отношениях религия в Румынии сейчас свелась к набору определенных ритуалов и практик. Я считаю, что все в мире — в том числе и церковь — нужно исследовать, подвергать сомнению.

И поэтому я не рассматриваю свой фильм как критическое высказывание в адрес церкви.

— *Считаете ли вы религию опасным явлением?*

Кристиан Мунджу. Я стараюсь никого не осуждать и не критиковать. В филь-

«За холмами», режиссер Кристиан Мунджу

ме рассматриваются частные случаи. Я не прибегаю к обобщениям, не пытаюсь показать все румынское общество через эту отдельно взятую небольшую общину. Фильм не может быть столь всеобъемлющим. «За холмами» в большей степени посвящен теме предрассудков, нежели религии как таковой. Это не анализ извращенных последствий приверженности той или иной религии, и я не утверждаю, что взгляды людей, показанных в картине, полностью совпадают с доктриной румынской православной церкви как общественного института.

— *Каковы ваши личные взаимоотношения с религией?*

Кристиан Мунджу. Могу сказать, что они существуют, но я не люблю воспринимать что бы то ни было буквально. Я верю в определенные ценности, не изобретенные церковью и не ограничиваемые ее предписаниями.

— *О чем ваша история?*

Кристиан Мунджу. Это правдивая история, отчасти описанная в документальных романах Татьяны Никулеску Бран. Я хотел исследовать ситуацию, когда чувство вины навязывается кому-то другими людьми. И, повторю, для меня было важно сказать о том, что религиозные догматы не стоит трактовать слишком буквально. Воспринимая религию таким образом, мы упускаем самую суть ее учений. Если вы хотите утверждать, что дьявол существует, вы должны распознавать его и в вашем собственном невежестве, нетерпимости и безразличии к ближним.

Вообще-то, я не вполне уверен, что это подходящий материал для фильма. В жизни есть вещи, слишком сложные и неоднозначные, чтобы снимать

о них кино. Задача режиссера — попытаться неким образом преодолеть, разрушить сложность события или явления, чтобы создать подходящий для кино сюжет.

— Как вам кажется, есть ли принципиальное различие между политической и религиозной нетерпимостью?

Кристиан Мунджу. Конечно, нетерпимость может иметь политические и внеполитические аспекты, но независимо от этого она всегда остается нетерпимостью. Нетерпимый человек не способен выслушивать мнения окружающих, считает себя умнее других, и я не вижу особой разницы между политической, религиозной нетерпимостью и нетерпимостью как таковой.

Обитатели монастыря поступают с Войкитой действительно жестоко, внушая ей, что она — во имя Господа — должна забыть всю ту любовь, что она испытывала до того как пришла в монастырь. Сомневаюсь, что сам Бог стал бы требовать от человека чего-то подобного. Это еще одна ошибка церкви как общественного института. Иметь свою личную веру — нормальное явление, но чтобы правильно исповедовать ее, нужно опираться на собственный жизненный опыт. Я не стремлюсь высказываться против религии. Единственное, что меня беспокоит, — то, что церковь часто использует данную ей власть неподобающим образом.

— Считаете ли вы, что в смерти Алины нужно скорее винить общество, нежели монастырскую общину?

Кристиан Мунджу. Эту точку зрения высказывают представители журналов и прочих СМИ, освещавших это происшествие с позиций православной церкви. Нужно признать, что все социальные институты, имевшие отношение к этой истории, пытались что-то предпринять. Именно поэтому так сложно взглянуть на все эти события объективно, отстраненно и определить истинных виновников.

В фильме мы видим жертву, но не виновников. Все эти события — результат несовершенной системы образования, сформированной много лет назад и постоянно дающей сбои. Мне не интересно разоблачать и обвинять кого-либо. Мне важен выбор, совершаемый людьми. Всегда ли мы правы, помогая людям, даже тем, кого любим? И действительно ли мы помогаем, навязывая им наши ценности против их воли? Герой картины, верующий человек, думает, что он спасает девушку, потому что больше ей не от кого ждать поддержки. Он отвозит ее в больницу, но врачи не могут помочь ей, и вследствие этого он делает вывод, что теперь может сам решать ее судьбу и определять, как к ней должны относиться другие. Его действия — результат принятых им решений, но мы на самом деле не знаем, сам ли он выбрал такую веру, была ли у него вообще когда-либо возможность выбора, как он пришел к подобному образу жизни и мышления. Никаких строгих суждений.

— Как, на ваш взгляд, коммунизм повлиял на моральные ценности румынского общества?

Кристиан Мунджу. Прежде люди в сельской местности мирно жили вместе, их объединяло мощное чувство сплоченности, общинности. Взаимоуважение было естественным элементом их жизни, оно было отчасти сформировано в них религией. В коммунистический период чувства взаимного уважения и доверия исчезли. Деревенские жители начали переселяться в ближайшие города и работать на фабриках. Они лишились тех основополагающих знаний и моральных ценностей, которые в деревне им прививала церковь, и заменить их оказалось нечем.

— Какой реакции на вашу картину вы ожидаете от представителей православной церкви в Румынии?

Кристиан Мунджу. Они не очень активно высказывались по этому поводу. Я знаю, что они благосклонно отнеслись к книгам Татьяны, поскольку в них автор документировал реальные события, никого при этом открыто не обвиняя. Я лишь надеюсь, что церковь и зрители в целом смогут отнестись к моему фильму непредвзято.

— Я заметил, что в каждом фильме вы снимаете новых актеров. Вы это делаете сознательно? Стремитесь ли вы дать шанс сняться в вашем кино как можно большему числу начинающих актеров?

Кристиан Мунджу. Вообще-то я часто работаю с артистами, прежде уже появлявшимися в моих картинах. Правда в том, что я стараюсь не приглашать одних и тех же актеров на главные роли несколько раз подряд, особенно если эти роли в чем-то схожи: думаю, это не пойдет на пользу ни фильму, ни самим актерам. Но когда у меня возникает возможность поработать с уже знакомым мне артистом и предложить ему новую роль, я с радостью делаю это. Например, Влада Иванова я пригласил на роль застенчивого молчаливого водителя в киноальманахе «Сказки золотого века» сразу после картины «4 месяца, 3 недели и 2 дня», где он играл грубого и безжалостного специалиста по абортам. На каждую роль я стараюсь подбирать артиста, который, как мне кажется, лучше и точнее всего соответствует образу, созданному мной в процессе написания сценария: в плане поведения и отношения к жизни, манеры говорить, внешности и прочего. Известность, опыт или профессионализм актера не являются для меня важнейшими критериями. Я выбираю тех, кто, на мой взгляд, наилучшим образом подходит для конкретного фильма. Иногда я оказываюсь прав, иногда ошибаюсь с выбором.

— В центре картины «4 месяца, 3 недели и 2 дня» были сильные героини, и то же мы видим в фильме «За холмами». Можно ли сказать, что женщины больше вдохновляют вас на создание мощных характеров?

Кристиан Мунджу. Главным героем моего первого фильма «Запад» был мужчина; но вы правы, в последних двух картинах фигурируют две девушки, состоящие в близких отношениях, а также мужчина, во многом определяю-

щий принимаемые ими решения. Возможно, это объясняется тем, что в начале работы над сценарием личность персонажа не является для меня точкой опоры, я не отталкиваюсь от него. Мне важно найти абрис сюжета. Так получилось, что в центре обеих историй оказались подобные трио персонажей. И все же это две совершенно разные истории — и по своей сути, и по схеме развития киноповествования, и в плане взаимоотношений между всеми героями.

— Можно ли, на ваш взгляд, назвать общество Румынии матриархальным?

Кристиан Мунджу. Я не знаю, как воспринимают Румынию со стороны. Мне она видится вполне традиционалистской страной, где мужчина — «голова» семьи, а женщина — ее «шея», как говорят в народе.

— Расскажите о работе с оператором Олегом Муту.

Кристиан Мунджу. Мы начали сотрудничать, еще когда были студентами. На съемках этой картины нам не нужно было долго что-то обсуждать. Мы решили несколько важных вопросов в самом начале, их было совсем немного. Фильм «4 месяца, 3 недели и 2 дня» был снят очень формалистски, пусть и без соблюдения единого ракурса, но по сути был очень иллюстративен, пиктографичен, изображение было плоским. В «Холмах», когда Олег в течение восьми минут следует с камерой за героем, возникают моменты, когда то, что находится в кадре, перестает иметь значение, ему на смену приходит само осознание происходящего. Режиссер вытесняет себя из фильма, однако необыкновенный талант Олега Муту в картине остается очевиден, без него мне не удалось бы решить все те трудные задачи, что я ставил перед собой, и достичь желаемого результата.

— Как сказался на судьбе фильма финансовый кризис в румынской киноиндустрии?

Кристиан Мунджу. Проблемы нашей киноиндустрии связаны не с финансированием, а с общей культурой. Фильмы, не являющиеся чисто развлекательными, в Румынии непопулярны. Режиссеры артхаусного кино сейчас получают меньше средств от государства, и мне пришлось искать источники финансирования за рубежом. Мою картину посмотрят гораздо больше людей в других странах, чем в Румынии. Таково нынешнее положение вещей. Мы должны держаться на плаву и продолжать снимать качественное кино, способное заинтересовать и румынского зрителя.

По материалам http://eefb.org/ (East European Film Bulletin), http://cineuropa.org, http://screencomment.com

Перевод с английского Елены Паисовой

ТОМАС ВИНТЕРБЕРГ:

«Я вернулся к самому себе»

Томас Винтерберг и Мадс Миккельсен. Канн-2012

После оглушительного успеха «Торжества» я получил массу писем от разных людей. Однажды мне написал психиатр из Дании, он прислал папку с описанием нескольких случаев из его практики. Он писал, что в его обязанности входит изучение разных аспектов жестокого обращения с людьми, в частности такого, какой показан в моем фильме. В тот период я постоянно был в разъездах, занимался новыми проектами, так что эту папку засунул в какой-то шкаф и забыл о ней. Как-то раз, восемь лет спустя, я разбирал шкафы и наткнулся на эту самую папку. Я прочел все, что в ней было, и почувствовал, что должен снять эту картину.

Герой фильма Лукас — в каком-то смысле портрет современного скандинава. Он доброжелателен, скромен, дружелюбен, всегда готов помочь. Он делает все, о чем просят его другие. Бывшая жена третирует его. В определенном смысле он — кастрат. Задача состояла в том, чтобы взять за основу этот типаж и развить его, превратить в героя, который должен как-то справляться с безразличной, жестокой реальностью, не отступаясь при этом от основных идеалов, заложенных в его скандинавской натуре. Он должен сохранять достоинство и не прибегать к жестокости.

Я пригласил на главную роль Мадса Миккельсена, мужественного, мускулистого красавца, и мы с ним решили немного изменить характер его персонажа, сделав его робким школьным учителем. Мы все время старались не превратить его в мифологического героя, не уходить от реальности, а Мадс — настоящий эксперт в этом деле. Он постоянно требует ответов на свои вопросы. Спрашивает, почему его герой поступает так, а не иначе, может ли он так поступать, говорить, одеваться. Он постоянно звонил мне, задавал множество вопросов о разных сценах, предлагал новые реплики. А когда актер на-

чинает ощущать своего героя, обсуждая разные аспекты его личности и поведения, проникает в него и может свободно импровизировать, возникают и все остальные необходимые детали. Актер чувствует себя достаточно спокойным и готов раствориться в неизвестном.

«Охота», режиссер Томас Винтерберг

Мы снимали ключевую сцену, когда в канун Рождества Лукас приходит на службу в местную церковь и оказывается лицом к лицу с теми, кто нена-

видит его. Мадс плакал весь день, на каждом дубле он делал это одинаково превосходно. Я никогда прежде не видел столь высокопрофессиональной игры. Вся сцена была четко спланирована, но мы снимали ее с разных углов. Герою в ней предстояло пройти несколько стадий, состояний: решимость, срыв, гнев, облегчение. Он плакал в общей сложности восемь часов, очень немногие актеры способны на такое.

Томас Винтерберг на съемках фильма «Охота»

«Охота» для меня своего рода возвращение к истокам, к той чистоте и ясности взгляда, которая была у меня в самом начале карьеры. Я по-прежнему считаю своим лучшим фильмом дипломную работу «Последний раунд». Затем я снял «Величайших героев» и «Торжество», оба этих фильма очень близки мне — в том смысле, что в них я вижу самого себя, практически вывернутого наизнанку.

Я пытался освободиться от истерического успеха «Торжества». Я много экспериментировал, снимая «Все о любви» и «Дорогую Венди», поскольку чувствовал, что до сих пор не исследовал то пространство, в котором нахожусь. Мне казалось, я, как слепой, должен ощупать все стены, все углы комнаты, чтобы понять, где я. Мне все это нравилось, я все время словно ходил по тонкому льду, но, конечно, были и очень неприятные и болезненные эпизоды.

Успех «Торжества» выбил меня из колеи. Пользы от него я практически не получил. Из-за всего этого я какое-то время не мог сосредоточиться на других проектах. Я был, как футболист, забивший отличный гол и попавший под прицел всех камер. Но длилось все это слишком уж долго. Теперь я чувствую, что вновь обрел самого себя, могу сосредоточиться на историях, которые мне интересны, и искать новые сюжеты, наблюдая мир вокруг. Я постоянно пытаюсь найти тот нерв, ту чистоту и уязвимость, что были в моем дипломном фильме. Тогда я совсем не думал о будущем, а просто честно пытался рассмотреть людей в конкретных обстоятельствах и ситуациях. Если хочешь работать так, нужно прекратить думать о своей карьере.

«Торжество» было своего рода взрывом, потребовалось время, чтобы пыль улеглась, и потом я осознал, что теперь, получив столь ценный опыт, могу наконец продолжить заниматься тем, чем занимался прежде. Сняв «Субмарино», я почувствовал, что вернулся к себе.

Когда мы с Тобиасом Линдхольмом пишем сценарий, мы — как команда велосипедистов. Иногда он выходит вперед, а я следую за ним, иногда мы меняемся местами. Некоторое время мы вместе подробно обсуждаем сюжет. Пишем десятистраничный вариант, затем двадцатистраничный и, когда чувствуем, что история складывается в единое целое, начинаем писать сам сценарий. Тот «велосипедист», который вырывается вперед, пишет первые десять

«Охота»

страниц очень быстро, не перечитывая, а затем второй их переписывает. В итоге получается сценарий Линдхольма — Винтерберга, в который я затем вношу все необходимые мне изменения.

В «Охоте» мы старались оставаться сосредоточенными на главном герое, чтобы фильм не превратился в учебный пример социологического исследования. Это художественное произведение, мы пропускаем историю через сердце, затем через мозг и потом снова через сердце. Нам было важно проследить историю главного героя на эмоциональном уровне.

У меня есть дети, и я понимаю, как и почему взрослые начинают так агрессивно опекать и защищать своих детей, едва почуяв потенциальную опасность. Отец девочки верит в свою дочь, как и подобает всем родителям, и я его прекрасно понимаю. Всем родителям кажется, что они знают своих детей, но существует распространенное мнение о том, что дети не могут врать, а в фильме мы заявляем обратное: они сочиняют разные истории, часто лгут, чтобы угодить взрослым, а в данном случае девочка просто говорит то, чего от нее ожидают.

Представьте, что перед вами сидит полицейский, психолог или ваши родители и постоянно задают одни и те же вопросы. Что ты видел? Ты это видел? Ты видел то? В конце концов ваше воображение начинает «дорисовывать» реальность и вам кажется, что все было именно так, как вам рассказывают. А ребенку ведь еще сложнее отличить вымысел от реальности.

В какой-то мере дети в фильме — демоны, они разрушают жизнь человека, но для меня крайне важно подчеркнуть, что дети также являются и жертвами. Именно они больше всего нуждаются в нашей защите.

Передо мной постоянно встает дилемма: стоит ли продолжать работать в Дании или поехать за границу? Я размышляю об этом каждый день; мне часто предлагают сценарии, действие которых происходит в других странах, и мне самому приходят в голову идеи историй, которые могли бы произойти в Канаде или в США. Для меня это непростой вопрос. Дания — моя родная страна, здесь я вырос, я хорошо ее знаю, знаю все важные детали, благодаря которым можно сделать оригинальный фильм. Чем дальше ты удаляешься от дома, тем менее уверенным себя ощущаешь. И все же киноязык универсален, он доступен для понимания всем.

Один из главных авторитетов для меня — Ингмар Бергман. Ему было наплевать на весь остальной мир. Он снимал кино у себя на родине. Можно сказать, он всю жизнь рисовал одни и те же яблоки, и с каждым разом они выходили все больше и красивее. Мне такой подход очень нравится.

И все же, несмотря на это, Дания — ужасно маленькая страна, тесная, и, постоянно сидя здесь, я начинаю сходить с ума. Мне нравятся американские актеры и американская система дистрибьюции, и английских актеров я люблю, так что иногда мне просто необходимо выбираться отсюда — чтобы оставаться живым в творческом смысле.

Бургтеатр в Вене предоставил мне возможность поставить несколько пьес, написанных мной специально для театра. Последняя пьеса, «Коммуна», прошла там очень успешно, и теперь я намерен снять по ней фильм. Действие происходит в коммуне, где я рос в 1970—1980-е годы. Это своего рода портрет конца эпохи. В пьесе говорится о распаде отношений, а также об увядании любви — в принципе — с приходом эпохи жестких 80-х. Я абсолютно уверен, что хочу снять эту картину, хотя пока не знаю, в какой именно стране. Сейчас мы пробуем перенести действие за пределы Дании. И все же я не уверен. Иногда мне кажется, что лучшие свои картины я могу снимать только здесь. Но как художник я стремлюсь избегать самоповторов. Хочу исследовать новые территории. Когда это желание вдруг ослабевает, я чувствую, что старею.

Film N 75, Cannes issue, May 2012

Перевод с английского Елены Паисовой

M E D I A

СЕРГЕЙ МУРАТОВ

Культурная контрреволюция

ТВ: ЛИКВИДАЦИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

Три экранные революции — появление кинематографа, телевидения и видео — трижды трансформировали наши представления о возможностях документалистики.

В очередной раз, теперь уже на глазах телезрителей, формировалась новая поэтика и драматургия неигрового кино. Вслед за живым эфиром, открыв для себя «характер», документалисты, в частности, создали телевизионный синхронный фильм-портрет. Под воздействием прямой телепублицистики они осознали социальную проблему как предмет самостоятельного анализа в фильмах-расследованиях. Заимствовав у живой программы принцип многосерийности, превратили зрителей в участников уникальных путешествий во времени. К началу 90-х годов привычным стало обращение создателей лент к телевизионным жанрам репортажа, интервью, дискуссий.

Поражающие по откровенности монологи, подмеченные камерой жизненные детали по своему художественному впечатлению оставляли позади иные игровые сюжеты и сценически воссозданные модели. Кинопортретисты все чаще совмещали в себе функции режиссера и драматурга, репортера и комментатора, наблюдателя и исповедника. Перечень когда-то заявленных киноками действующих лиц («вместо актеров») и мест действия («вместо ателье») рос с возрастающей быстротой.

Взрыв документализма

Затем картина отечественного телекино радикальным образом изменилась. Среди фигур, впервые шагнувших с экрана в период перестройки, оказалось немало тех, кто традиционно оставался за пределами киновидимости: целые срезы общества, люди с «отклоняющим поведением», представители группы риска, неформалы и те, кого называют стыдливо «лимитчики», сельские священники, солдаты, отбывающие службу в Афганистане и говорящие перед камерой то, что они думают об этом.

Герои тут представали в конфликте, в ситуации «за и против», заставлявшей зрителя совершить свой выбор и сформулировать собственную позицию. Достаточно вспомнить полемику об «Архангельском мужике» (1986, автор сценария А.Стреляный, режиссер М.Голдовская). Маленький хутор, затерянный среди безбрежных лесов, стал ареной неравного поединка между крестьянином-одиночкой, впервые почувствовавшим себя хозяином, и десятилетиями отлаженным аппаратом обкома. Имя Сивкова стало нарицательным, а за его борьбой с отечественными бюрократами следила едва ли не вся страна.

Одновременно шел процесс демифологизации кинохроники — «документов эпохи», не дающих даже отдаленного представления о том, как жили люди. Зрителей все больше интересовало не то, что снимала когда-то хроника, а как раз то, чего она не снимала. Живые свидетели и участники прошлых событий становились главными действующими лицами летописных фильмов.

Столкнувшись с нетабуированной реальностью, документальное кино как бы заново открывало себя. Расставалось с парадной эстетикой фильмов-здравиц. Исследовало новые типы социальных характеров.

«Кучугуры и окрестности», режиссер Владимир Герчиков

Много лет кинематограф творил государственный эпос. Люди делились на тех, кто достоин и кто не достоин предстать перед кинокамерой. С началом перестройки кино как бы возвращало нам общественные зрение, слух и голос.

Документальный кинематограф находился тогда на взлете. Однако большинство фильмов не только негде было увидеть — о них негде было узнать, чтобы захотеть увидеть.

«Один час с Леонидом Леоновым» Ю.Белянкина дожидался эфира четырнадцать лет. Более трех лет добиралось до зрителя «Дерево жизни» Ю.Черниченко (1982), два года — «Мои современники» В.Виноградова (1985), «Фундамент» А.Каневского (1986), более года «выдерживались» «Танец в инвалидной коляске» Х.Шейна (1986), «Оптина пустынь» Ю.Белянкина (1987), «Без оркестра» А.Габриловича (1987), «За белой дверью» Г.Негашева (1987), «Процесс» И.Беляева (1988). Картина С.Зеликина «Перед выбором» (1989), премьера которой готовилась к открытию Первого Съезда народных депутатов СССР, была показана после его окончания — днем, по второй программе, параллельно с идущим по первой «Взглядом». «Роковое письмо» А.Каневского (1988) снято с эфира «по техническим причинам». Из трехсерийного фильма «По эту сторону мифа» И.Галкиной (1990) руководство согласилось с показом лишь первой, наименее острой части.

В августе 90-го года «Искусство кино» публикует письмо, отправленное в секретариат Союза кинематографистов, о сложившейся ситуации с прокатной политикой: *«По существу мы имеем дело с фильмами-невидимками... Кинопрокатчики свято хранят традиции, унаследованные со времен Дзиги Вертова, чьи картины «мариновались и бойкотировались всеми доступными средствами».*

«Удушение в прокате» — говорил Дзига Вертов о судьбе своих фильмов. Но что изменилось спустя полвека?»

Между тем в 1989 году группа советских кинодокументалистов выехала с последними фильмами в США на гастроли (в рамках фестиваля «Гласность»). Просмотры проходили в университетских аудиториях двадцати двух штатов и вызывали огромный интерес. Но везде при этом участников делегации забрасывали вопросами: а на какие, собственно, деньги вы снимаете это антигосударственное кино? То есть, как на какие? — в свою очередь недоумевали гос-

«Кучугуры и окрестности»

ти. — Разумеется, на государственные. Ни о каких других источниках существования кинодела они не подозревали. Но такой ответ вызывал еще большее изумление американских зрителей. На деньги государства вы снимаете фильмы, его критикующие? Советские документалисты не осознавали, что оказались тогда в уникальной исторической ситуации — *политическая цензура уже кончилась, а коммерческая еще не началась.* Документалистам казалось, что как только они окончательно избавятся от любой — в том числе и финансовой — опеки Госкино и Гостелерадио, так наступит окончательная свобода.

Свобода без культуры

«Свобода без культуры — день открытых дверей в зоопарке». Ставка на тотальную развлекательность, как и прежняя ставка на пропаганду, исключает присутствие реального человека в проявлениях его индивидуальности. Если раньше человек иллюстрировал некую функцию или схему, то сегодня все чаще выступает как персонаж кунсткамеры. Зоопарк политический, криминальный, клинический и, наконец, музыкальный с неизменной попсой («пипл хавает») и непременными звездами — начинающими, ушедшими и рождающимися буквально на наших глазах («Фабрика звезд» или, как заметил один из критиков, «птицефабрика звезд»).

Документальное телекино вступило в эпоху коммерческого вещания.

Не наш формат

Кто сегодня помнит, что телефильм получил свою экономическую самостоятельность лишь в июне 1968 года с появлением на Центральном телевидении

творческо-производственного объединения «Экран»? Тогда стало ясно, что создание фильма требует других сценариев, режиссуры и финансовых затрат, чем обычная программа.

Много лет авторы телефильмов вызывали ревность у создателей телепрограмм своими гонорарами. Зарплата у ведущих мастеров «Экрана» была в два с половиной раза больше, чем у коллег из вещательных редакций, как и обеспеченность техникой, монтажными средствами, кинопленкой. Срок, отводимый на работу над фильмом, тоже был несопоставим с тем, что отводился на

«Ржев: Неизвестная битва Георгия Жукова», режиссер Алексей Пивоваров

создание телепередачи. Ну а «телекиношники» завидовали своим экранным собратьям, ежедневно имевшим дело с огромной аудиторией.

Расформирование в начале 90-х годов творческого объединения «Телефильм», ее преобразование в «Союзтелефильм» — организацию, занятую в основном составлением служебных бумаг, а не выпуском экранных произведений, практически означало *ликвидацию государственного производства фильмов на телевидении*. Такое «преобразование» привело к распаду *сообщества* телевизионных кинематографистов. Отлаженная за десятилетия телевизионная киноиндустрия перестала существовать, а рассчитывать на успех, снимая телефильмы в тех же условиях, что и обычные передачи, не приходилось.

Как оценивают сегодняшнее состояние документального телекино сами авторы и эксперты? На этот вопрос я в свое время попросил ответить более десятка известных и уважаемых режиссеров, сценаристов, продюсеров. Среди них И.Беляев, В.Балаян, В.Герчиков, Г.Либергал, В.Трояновский, А.Радов и И.Васильева, С.Мирошниченко, Л.Николаев... Вот наиболее типичные из ответов.

Современное документальное кино на ТВ — псевдокино. Изображение, композиция, монтаж — несущественны. В основе фильма лежит дикторский текст, озвученный, как правило, одними и теми же голосами, который и определяет все содержание. Художественная образность отрицается. Исторические сенсации, научно-популярная дидактика, криминальные выпуски — можно слушать, но смотреть совершенно не обязательно. Такие фильмы — упаковка пустоты. Документальный конвейер, не имеющий никакого отношения ни к искусству, ни к поиску истины. Отсутствие опытных сценаристов, хорошего авторского текста, профессиональных редакторов, способности воспринять фильм как часть кинематографического процесса в целом — привычные приметы «документалки». Формат канала — история, не допускающая толкований. Настоящий

же документальный фильм предполагает многозначность и диалог со зрителем: такой фильм — произведение автора, а не системы.

Условие «формат» нигде не формулируется отчетливо. Оно обозначает: «каналу нравится вот так, а никак иначе». «Формула зрительской любви к документальной продукции» — документ, рекомендованный своим авторам руководством одного из каналов, — содержит семь компонентов, в числе которых скандалы, непознанные явления (НЛО, всевозможные прорицатели), а также постельные сцены с участием знаменитостей. «Режиссер в телевизионном

«Ржев: Неизвестная битва Георгия Жукова»

производстве человек подчиненный, вторичный», — свидетельствует Виталий Манский. Его можно поменять даже не один раз. Одну картину могут делать пять режиссеров. Потому что там нет, собственно говоря, филигранной авторской документалистики. Формат — это как печь хлеб в лотках. Бросил приблизительно килограмм теста и получил буханку хлеба. Задача хлебозавода, чтобы буханки были одинаковые. Если будут разные, то это уже как бы серьезная проблема: как их транспортировать, как продавать, по какой цене» («Радио «Свобода», 15.12.2008).

Классический довод «не наш формат» перекрывает дорогу живым решениям и поискам новых героев, любым заявкам на новые жанры. Состав персонажей ограничивается кругом публичных людей, часто известных зрителям еще до того, как они появились в фильме. На наших глазах эфир восстанавливает иерархию, которой еще недавно следовал «государственный эпос», — деление на тех, кто достоин и кто не достоин предстать перед кинокамерой. На людей медийных и немедийных.

Конвейерная продукция отвечает стереотипам и требует интригующих заголовков, привычных решений и заведомых героев — кремлевские жены, кремлевские дети, поп-звезды. Список названий фильмов о знаменитостях, показанных в течение года, обнародовало «Эхо Москвы»: «Убийство на Кутузовском. Зоя Федорова», «Смерть кулинара. Вильям Похлебкин», «Александр Башлачев. Смертельный полет», «Владимир Высоцкий. Смерть поэта», «Контракт со смертью. Рудольф Нуриев», «Роман со смертью. Валентина Малявина», «Убийство по законам жанра. Михаил Круг», «Пять предсмертных записок. Маршал Ахромеев», «Андрей Миронов и его женщины»...

«От документального кино отлетела способность всерьез влиять на общество», — с горечью признавалась М.Голдовская в своей книге «Женщина с киноаппаратом». «Обнулением мысли» назвал этот процесс Михаил Жванецкий. Есть стороны жизни, которые каждый из нас не хотел бы выносить на всеоб-

щее обозрение. Нынешний формат такого права не признает. «Российское телевидение — всего лишь бизнес», — убеждено большинство современных продюсеров, хотя признаются: они не хотели бы, чтобы телевизор смотрели их дети.

Секрет выживания в эфире

Глубоких фильмов, способных раскрывать человеческую натуру, философию, национальный характер, очень мало. Они представляются на фестивалях, получают награды, но в лучшем случае их ожидает одноразовый показ на телевидении. Такой показ — это все равно что не показать ни разу! Свой истинный урожай документальный фильм собирает не в первый показ, а, может быть, в четвертый, когда уже кто-то посмотрел и предупредил знакомых, что будет повтор и фильм пропустить нельзя. Если относиться к телевидению как к газете, как к средству информации, то кино вообще снимать не нужно: оно слишком затратно и творчески, и технически, потому что передача делается максимум неделю, а фильм снимается полгода. И цена отличается в десятки раз.

Если бы нынешние капитаны телеэфира управляли литературой, надо думать, ни одна стоящая книга никогда бы не была переиздана, а понятия «классика» вообще бы не существовало. А ведь некоторые жанры создаются именно в расчете на многократный показ. Это все то, что обладает запасом эстетической прочности — телеспектакли, фильмы — игровые и документальные, «штучные» программы. Такое производство, конечно, дороже, чем съемка ток-шоу на потоке, но оно окупается своей воспроизводимостью.

Даже в 90-е годы, несмотря на крушение индустрии документального телекино, именно принцип многосерийности помогал создателям фильма удерживаться в эфире. Так сотрудники одного из отделений московской милиции стали постоянными героями двадцатишестисерийного документального цикла «Откройте, милиция!» (руководитель проекта В.Манский, продюсер С.Резвушкина). В середине десятилетия состоялась премьера последней серии «Контрольной для взрослых», семнадцатилетнего наблюдения за героями, начиная с их шестилетнего возраста). Принцип возвращения к героям был поддержан кировским режиссером Алексеем Погребным («Лешкин луг» — результат десятилетнего наблюдения за семьей фермеров) и бывшим воронежским

Документальный цикл «Больше, чем любовь»

«Советская империя. Метро», режиссер Елизавета Листова

документалистом Владимиром Герчиковым («Кучугуры и окрестности» — пять лет кинонаблюдения за жизнью одного села).

Двенадцать месяцев переломного для жизни страны года — 1956-го — составили цикл «Середина века» (2008). Знаменитый доклад Хрущева на XX съезде партии, создание первой баллистической ракеты, события в Тбилиси, в Познани и в Варшаве, ввод советских войск в Венгрию, гастроли Ива Монтана, выставка Пикассо... Этот цикл был частью программной политики канала, демонстрирующего еженедельную рубрику «Живая история», носящей откровенно мемориальный характер.

Когда С.Мирошниченко предложил каналу «Россия» снять цикл фильмов о знаменитом актере Георгии Жженове и воссоздать со своим героем его тюремное прошлое, канал согласился оплатить лишь одну сорокачетырехминутную ленту. Режиссер представил полуторачасовой фильм («Русский крест»), заимствовав дополнительные средства из бюджета собственного объединения. Показанный в эфире фильм был удостоен премии ТЭФИ. Через несколько месяцев режиссер предложил каналу еще одну работу с участием своего героя — о встрече артиста с Виктором Астафьевым. Фильм был принят, и на этот раз в эфире было показано все произведение, состоящее из трех серий, фактически авторское. В известной мере к этому же направлению летописно-монтажной документалистики относятся и «Исторические хроники с Николаем Сванидзе». Исключением, подтверждающим правило, можно считать шестнадцатисерийный фильм Владимира Познера «Одноэтажная Америка» (2008), идея которого родилась у автора тридцать лет назад.

И еще одно исключение — портретный фильм. Речь идет не о тех юбилейных — нередко официозных или рекламных — очерках о знаменитых персонах с попытками заглянуть в их интимную жизнь, а о портретах, авторы которых одержимы стремлением прикоснуться к личности людей перед камерой, приоткрыть неординарность своих героев, неповторимость их взгляда на мир, рассказать об их судьбе как о своего рода уроке жизни для телезрителя. Здесь выделяются циклы портретных фильмов: «Гении и злодеи уходящей эпохи» Льва Николаева (демонстрировались глубокой ночью), «Острова» Виталия Трояновского и Ирины Изволовой и «Больше, чем любовь» Александра Радова и Ирины Васильевой. Когда-нибудь эти документальные портреты, вместе с сотнями других, более скромных, составят великолепную энцикло-

педию. И тогда каждый сумеет к любому из фильмов обратиться, как к книге — в любое удобное для себя время.

Конец допотопной специфики

«Что такое телефильм и чем он должен отличаться от кинофильма?» — в середине 60-х вопрос казался амбициозным для кинокритиков, отказывавших телефильму в праве на существование. Могли ли они предположить, что через четверть века проблема окажется перевернутой и профессионалы станут спорить о том, что такое кинофильм и чем он должен отличаться от телефильма. Эфир оказался практически единственной смотровой площадкой, где широкая публика имеет возможность встретиться с произведением документалиста. Пройдет еще двадцать лет и вопрос о специфике телефильма, в свою очередь, будет забыт, станет чем-то умозрительным. Забота о специфике ушла в прошлое, как, впрочем, и само понятие «телефильм». В телепрограмме теперь значится: «игровой» и «документальный фильм», а часто и вовсе стоит одно название. Впрочем, и само понятие «фильм» в наши дни становится все более расплывчатым, неотличимым от «телепрограммы». Слово «формат» употребляется заказчиками не как обозначение жанра и определение задачи, но, скорее наоборот, как рекомендация слепо следовать требуемому показчиком канону (в противном случае «это — не наш формат»).

Телевизионный кинематограф теперь призван быть продолжением вещательной политики телевидения, ее стратегическим оружием, ибо его задача не в том, чтобы быстро откликнуться на злободневную тему — это лучше сделает живая оперативная передача. Фильм от передачи отличается уже тем, что это произведение *многократного использования,* изначально и структурно задуманное с таким запасом социальной и эстетической прочности, который позволяет рассчитывать на его экранное долголетие.

С ликвидацией «телефильма», а с ним и самого сообщества телевизионных кинематографистов, прекратились и все попытки режиссеров и критиков осмыслить эту сферу творчества. Массовая экранная практика необратимо исчезает. За последние двадцать лет вышли в свет лишь две серьезные книги на эту тему — «Спектакль документов» И.Беляева (2005) и «Женщина с киноаппаратом» М.Голдовской (2002).

Телевизионная аудитория утратила воздействие на вещание и постепенно превратилась в безответного потребителя — ее собственное самосознание сегодня вполне соответствует реализации тех задач, что ставит перед собой поставщик контента. Можно сказать, что аудитория постепенно «впала в детство». Если раньше решающей силой выступала монопольная структура Гостелерадио, в сопротивлении которой взрослели зрители, то теперь — и куда нагляднее — демиургом выступают всеподавляющие коммерческие интересы.

Размышления о соотнесенности экранного образа и его прообраза документалистов больше не волнуют. Телекритиков не будоражат поиски новых форм киноязыка — ушли в прошлое такие жанры документального телекино, как фильм-исповедь, фильм-дискуссия, фильм-акция или притча, реквием, сатирическая комедия.

Лучшим картинам должны быть предоставлены лучшие условия для просмотра. С этим тезисом никто и не спорит. Но чем одни отличаются от других? Способны ли ответить на этот вопрос составители нынешних телепрограмм? Достаточно ли их знаний, насмотренности, компетентности и, наконец, элементарного вкуса? Да и в состоянии ли проявить заинтересованность телезрители, художественный вкус которых давно сформирован самим коммерческим телевидением? Именно этим объясняется недостаточная — по рейтинговым меркам — известность фильмов Алексея Пивоварова, Елизаветы Листовой, Александра Архангельского. Сумасшедшую прибыль, которую приносят криминальные и гламурные сериалы, искушает прагматиков-телекоммерсантов, заставляя их делать ставку в первую очередь на эти жанры.

Нежелание телевидения показывать — или показывать так, чтобы зрители не увидели, — лучшее из того, что оно имеет, не могло не сказаться на судьбе настоящих, отмеченных премиями произведений. Никаких привилегий им не приносят премии ТЭФИ — бронзовые статуэтки Орфея. Академия российского телевидения работает на подхвате, вместо того чтобы самой привлекать внимание публики и стимулировать интерес к незаурядным произведениям. Среди кандидатов, выдвигаемых на национальный конкурс в номинации «документальный фильм», все чаще появляются программы, не имеющие никакого отношения к кино.

Надо ли удивляться, что российской аудитории не знакомы, скажем, имена ни замечательного уральского режиссера-документалиста Анатолия Дьякова, ни его коллеги из Удмуртии Льва Вахитова. А ведь многие классики отечественного телекино — например, Д.Луньков из Саратова или С.Зеликин из Харькова — получили известность как раз на престижных фестивалях и конкурсах. Даже те немногочисленные портретные сериалы, в которых авторы возвращались к ранее снятым героям, демонстрировались в эфире в разное время и по разным программам, что не только не позволило оценить их как целостные произведения, но даже подозревать об их существовании. Когда после вручения премии ТЭФИ фильму «Кучугуры и окрестности» (шел второй год сериала) режиссер Владимир Герчиков предстал перед журналистами, он попросил: «Поднимите руки те, кто видел хоть одну серию». Поднялась только одна рука.

По мнению Игоря Беляева, любое искусство — результат личного подвига. Речь не о способностях, а о желании его совершить. Как в спорте. Если нет честолюбия и желания поставить мировой рекорд, то нечего тебе делать на Олимпийских играх. Чтобы появилось документальное кино, нужны убежденные люди, которые считают, что нет ничего важнее, чем этот вид искусства.

А между тем незаурядные документальные фильмы снимаются каждый год. Широкому зрителю имена их создателей почти не известны. С такими режиссерами телевидение не имеет дела. Они — «неформат». Неудивительно, что те и сами предпочитают не иметь дела с нашим ТВ. Зато их охотно субсидируют зарубежные фонды и продюсеры, приглашая участвовать в международных проектах. Александр Сокуров, Сергей Дворцевой, Александр Иванкин, Виктор Косаковский, Сергей Мирошниченко, Сергей Лозница, Павел Костомаров — имена, куда лучше знакомые европейской и американской публике, чем российским зрителям. Время от времени их работы попадают в отечественный эфир. Но (за редким исключением) их фильмы не сопровождают анонсы — ни на телеэкране, ни в текущей прессе. Не анонсированные умелой рекламой, не имеющие постоянной эфирной прописки, они теряются среди изобилия популярных рубрик, не становятся общественными событиями.

Телекино как социального и эстетического явления экранной журналистики в наше время больше не существует. Как и разумной политики телеканалов по отношению к неигровому кинематографу.

Эта противоестественная ситуация наносит вред самому телевидению, ведь оно лишается одной из наиболее выразительных возможностей своего воздействия на людей. Без собственного кино телевидение остается недоразвитым, ущербным, далеким и от реальности, и от искусства. Такое недоразвитое телевидение — «достойное» детище культурной контрреволюции, плоды которой мы пожинаем и в других сферах нашей жизни.

Ч Т Е Н И Е

ЕКАТЕРИНА МАВРОМАТИС

Стыд

День первый

Женщины стоят на причале и тревожно смотрят на холодное северное море. Шубы на них расстегнуты, шапки нахлобучены кое-как, шарфы развеваются по ветру — все одевались в спешке. Со стороны промышленных построек на причал поднимается мастер — седой мужчина в рабочем комбинезоне и телогрейке.

М а с т е р. А ну по местам! Работать, быстро!

А сам тоже вглядывается, вглядывается в море. Женщины разворачиваются и медленно, безвольно идут в сторону цехов. Неподвижной остается одна только двадцативосьмилетняя Лена. Высокая, очень худая, одетая в рабочую форму, она напряженно всматривается в серо-голубую даль.

В кислородном цехе Лена виртуозно ворочает семидесятикилограммовые газовые баллоны. Она и еще три женщины, ни на минуту не останавливаясь, подают пустые баллоны стоящим у рампы работницам. Пока те подсоединяют их к рампе, Лена и три ее напарницы оттаскивают уже наполненные баллоны, перекатывая их на ребре. Работа не прекращается ни на минуту; женщины едва успевают вытирать выступающий на лбу пот. Как роботы, они действуют слаженно и безмолвно. В цеху все грохочет и шипит.

Появляется мастер. Подзывает Лену, находящуюся к нему ближе всего.

М а с т е р. Срочное собрание в Доме офицеров. В шесть. Скажи всем.

В Доме офицеров тишина и оцепенение. В зале все места заняты. У самой двери сидит Лена. Дверь открывается, и в зал входит председатель женсовета Валентина Ивановна, статная суровая женщина пятидесяти лет.

В а л е н т и н а И в а н о в н а. Значит, так. Я вот только с базы. В последний раз подлодка выходила на связь в 11:30 утра. После этого гидролокаторы уловили какой-то хлопок. Судя по всему, произошла авария, скорее всего, взрыв в одном из отсеков. Там еще остался кислород, но хватит ненадолго.

Тут чей-то грудной ребенок заорал во весь голос. Будто разбуженный этим криком, где-то сзади, на последних рядах, зарождается страшный, утробный гул и катится вперед, охватывая все больше и больше женщин. Из молоденькой девушки в первом ряду вдруг вырывается хриплый крик, и она тут

Екатерина Мавроматис (род. в 1983) — драматург, сценарист. Окончила St. Lawrence University, США (по специальности «английская литература») и Высшие курсы сценаристов и режиссеров (2008, мастерская Л.Голубкиной и О.Дормана). Автор сценариев к фильмам «Жили-были бабы» (2008, к/м), «Генеральная репетиция» (2012, к/м), новелл «Акварель», «Кошка, Мишка и Лиса», «Коля-Коля» (с С.Муратовым и А.Ходоновой) в альманахе Astra — I love you (2012).
Сценарий «Стыд» принят в производство ООО «Культурные инициативы». Режиссер — Юсуп Разыков.

же зажимает рот рукой. Валентина Ивановна, перегнувшись через свой стол, нависает над девушкой и говорит громко, на весь зал.

В а л е н т и н а И в а н о в н а. Не сметь!

И зал — будто по мановению волшебной палочки — тут же затихает. Валентина Ивановна твердым взглядом обводит притихших женщин. Лена все это время сидит с отсутствующим видом. Ее почему-то ничего не затронуло — ни захлестнувшая зал паника, ни сменившая ее напряженная тишина. Ничего. Она тихонько встает и выходит из зала.

В коридоре Лена прислонилась к стене. На стене, от пола до потолка, нарисован сказочный лес — такой, каким его представляют в детстве: густой, изумрудный, с гроздями диких ягод, сверкающих откуда-то из загадочных глубин. Лена механически обводит пальцем контур крупного дубового листа.

Лена топчется у крохотной «самодельной» церкви со скромным крестом на покатой крыше. Пытается перекреститься: сложит два пальца, приложит ко лбу и тут же остановится — не то. Сложит три — тоже засомневается. Так Лена мается, сутулится перед церковью, пока наконец не решает надеть на руку варежку. В варежке никому — самому даже Богу — не видать: двумя ты пальцами крестишься или тремя... Молниеносно перекрестившись, Лена дергает дверь на себя и шагает вовнутрь.

В церкви тихо, никого нет. Мерцают свечи. В полумраке возвышается икона Божьей матери. Лена подходит к ней быстро-быстро и тут же, будто придавило ее, падает на колени. Упирается руками в пол. Опускает голову. И так стоит на коленях, пока из темноты не возникает чья-то крохотная фигурка. Повернув голову, Лена видит старушку свечницу. Помолчав, старушка тихо спрашивает.

С т а р у ш к а. Что, дочка, на подлодке кто?

Лена кивает.

С т а р у ш к а. Ты помолись. Помолись хорошенько.

Л е н а. Не могу. Не могу даже плакать. (*Молчит.*) Не любила его...

И она быстро поднимает глаза на икону Божьей матери. Лик возвышается над ней: зоркий, пронзительный, страшный. Он смотрит так, что, кажется, еще чуть-чуть — и испепелит на месте. Лену охватывает ужас. Она накрывает голову руками. Сгорбившись, будто разразят ее сейчас гром и молния, выбегает из церкви.

Лена спешно собирает вещи: шкаф открыт, в дорожной сумке уже лежит несколько стопок одежды. Туда же Лена кладет ботинки, из которых вываливается бумажный комок. Лена поднимает его, разворачивает. На мятой бумаге красными, синими, зелеными стержнями ярко нарисована карикатура кока на подводной лодке: всё в этом коке не слава богу — и острая попа, которую он отклячил, склонившись над гигантским чаном, и красное оттопыренное ухо, и вывернутый наружу карман. В чане свернулся калачиком маленький, щупленький раскосый морячок — он там спит. Все на этой мастерски выполненной карикатуре выглядит родным и каким-то детским. Лена откладывает рисунок и принимается лихорадочно вынимать бумажные комки из остальных своих ботинок. Вынимает, разворачивает, и перед ней предстают новые персонажи красочного мира: мичманы с добрыми заспанными лицами, носатые голубоглазые матросики... и вдруг: красивое, совсем не карикатурное женское лицо. Суровое, многострадальное, с глубокими морщинами у изящного рта. Рисунок почему-то так пугает Лену, что она яростно комкает и его, а потом и все остальные. Сгребает все, сует в верхний отсек шкафа и быстро закрывает дверцу, придавив рвущийся на волю рукав свитера.

Лена кидается к футляру для виолончели. Достает давно забытый музыкальный инструмент. Из потайного кармашка на бархатном дне футляра вынимает тоненькую пачку денег. Только начинает пересчитывать купюры, как за окном раздается ненормальный, надрывный женский голос, будто кто-то зовет потерявшегося ребенка.

Ж е н с к и й г о л о с з а о к н о м. Паша!

Лена замирает с деньгами в руках.

Женский голос за окном. Паша!

Лена прячет деньги обратно в футляр. Захлопнула, задвинула подальше. Зажала уши, зажмурилась.

Женский голос за окном. Паша! Паша!

Лена резко открывает форточку, набирает в легкие воздуха и только собирается что-то крикнуть, как слышит невыносимые женские крики за окном: «А ну заткнись!», «Разоралась, дура!», «Я те щас дам Пашу!», «Убью тебя, заразу!»...

Кричит весь женский гарнизон сразу. Лене нечего добавить. Она закрывает форточку.

Всю ночь в панельных домах горит свет.

День второй

Утром, придя на завод, Лена несется сквозь свой кислородный цех, потом сквозь малярный, потом сквозь электроприборный, пока наконец не доходит до кабинета директора. Как ни странно, секретарь пускает ее к директору сразу.

Лена. Как у вас тут это делается?

Директор. Что?

Лена. Увольняются как?

Директор молчит, изучает Лену. Потом вальяжно открывает ящик стола, достает оттуда лист бумаги, медленно протягивает его Лене и мямлит.

Директор. Да как у всех остальных. Пишется заявление. Я такая-то, такая-то, прошу уволить меня по собственному желанию. Дата, подпись. Всё как у всех. С тем лишь исключением, что я его не подпишу. — И вдруг как заорет, будто с цепи сорвался: — Мастер из литейного с предынфарктным состоянием приполз, у Зотовой рот чуть ли не на затылок съехал, так потянуло, — и ничего! А ты?! Не подпишу!

Лена. Подпишете!

Директор вдруг осекается, смотрит в окно, потом странно так — на Лену.

Директор. Еще ведь не закончилось ничего. Как им держаться... там... если ты сдаешься здесь?

Лена поднимает злющие глаза на директора. Потом быстро дописывает заявление, идет к выходу. В дверях круто разворачивается.

Лена. Завтра же мне нужен расчет. И премиальные.

Она выходит из кабинета, громко хлопнув дверью.

Лена дежурит у кислородной бочки: следит за давлением на барометрах. В остальном все так же, как и вчера: гул, грохот, шипение, женщины, беспрерывно перекатывающие баллоны, женщины, наполняющие их у рампы. Вдруг в цехе появляется Аня. Она одета в повседневную одежду. Аня на девятом месяце — под курткой огромный живот. Она уверенно проходит через цех, берет большой производственный журнал и направляется к груде газовых баллонов. По пути натыкается на одну из работниц, Марину, и та чуть не роняет баллон на пол.

Марина. Под ноги не лезь! Ой, Анька! Ты чё тут? Ты ж в декретном.

Аня. Работать пришла.

Она, как под гипнозом, идет к балонам. Зоя, только что вошедшая в цех и заставшая этот разговор, мрачнеет.

Зоя. А мне что делать прикажешь? Домой идти? Сегодня ж я учет веду.

Но Аня, будто ничего и не слышала, кое-как, враскоряку, усаживается на ободранный стул, прилежно раскрывает журнал... Зоя застывает посреди цеха в растерянности. Сквозь раскрытые двери смотрит на сумеречный гарнизон, на страшную черную дыру, образовавшуюся на месте моря... и вдруг звереет.

Зоя. Эй, ты! Моя смена, я сказала!

Сжала кулаки и пошла, пошла к Ане, наперерез работницам, перешагивая через пустые баллоны. Вдруг на пути у нее вырастает мощная, коренастая Марина. Хватает за плечи.

Марина. Не тронь! У нее муж на лодке!

Зоя (*отшвыривая Марину*). А у меня где?

С этими словами Зоя подлетает к Ане, вырывает у нее из рук журнал и, страшно взмахнув натруженной ручищей, швыряет его через весь цех. Аня стоит перед ней вдруг совсем беззащитная, уязвимая, схватив себя за

беременный живот. Работницы отворачиваются от рампы. Зоя, вся от ярости перекошенная, хватает Аню за волосы, тянет на себя. И тут на помощь Ане бросаются все — и поднявшаяся с пола Марина, и Лена, и те, кто наполняет баллоны у рампы.

Броситься-то они бросились, а про кислород, все так же поступающий в баллоны, забыли. И вот шипение нарастает, стрелки скачут все выше и выше. Вот уже поднялись к самой верхней точке, и тут Лена, спохватившись, подскакивает к кислородной бочке и перекрывает доступ кислорода.

Л е н а (*на весь цех*). Давление!

Женщины, охнув, бросаются к рабочим местам. С бешеной скоростью откручивают, прикручивают, подают, откатывают... Зоя стоит у барометров с отсутствующим видом, будто все это произошло не с ней. Машинально приглаживает волосы. Лена подходит к ней.

Л е н а. А хочешь, я тебе свою смену уступлю? Не по себе мне что-то.

Из затравленного зверя Зоя тут же превращается в себя — рыхлую, вечно усталую женщину. Кивает, качнув отросшей «химией» на голове.

Лена подходит к Ане, которая как ни в чем не бывало переписывает номера баллонов в журнал. Садится рядом. Какое-то время они сидят молча, потом Лена аккуратно обнимает Аню за плечо, и та, будто была надувная, сразу как-то оседает, уменьшается, обессиливает. Руки безвольно опускаются на колени.

Л е н а. Не спала ночью?

Аня молчит.

Л е н а. Надо поспать.

А н я. Не могу дома. Мысли путаются, все путается.

Вокруг катают баллоны. Аня кладет голову Лене на плечо.

Лена и Аня выходят из цеха. К полудню дорога заледенела, и они шагают по ней осторожно, переваливаясь с ноги на ногу, как две гусыни. Аня крепко держится за Лену, но то и дело поскальзывается. Лена тревожно оглядывается: идти здесь опасно, а никакой другой дороги нет. Мимо них семенит по льду маленькая сгорбленная старушка. В руках она с трудом удерживает телевизор советской марки «Аврора», за спиной у нее висит гигантский, размером чуть ли не с нее саму, походный рюкзак, туго чем-то набитый. Балансируя и покачиваясь, она шаркает по льду. Лена смотрит ей вслед с удивлением.

Вдруг позади слышится гул машины. К женщинам подъезжает уазик и очень аккуратно притормаживает. За рулем сидит беззубый Вадим — заводской водитель. Он приоткрывает окно машины, широко улыбается Лене и Ане своим черным и пустым ртом.

В а д и м. Подвезти, девчат? Я к Дому офицеров сейчас. Только обеих не смогу.

И Вадим показывает пальцем на заднее сиденье, занятое разлапистой ароматной пихтой, которую вскоре нарядят и поставят в Доме офицеров вместо новогодней елки.

Л е н а. Давай ты, Анька. Я уж доковыляю, а тебе опасно.

А н я. Угу.

Лена помогает Ане забраться на переднее сиденье. Закрывает за ней дверцу. И уазик, аккуратно ворочая колесами по блестящему, как на катке, льду, медленно уезжает в центр гарнизона. Тут же за Лениной спиной раздается мягкий удар и слышится кряхтение. Лена оборачивается. Старуха полусидит-полулежит на льду, опираясь на гигантский рюкзак. Вцепилась в телевизор, не выпускает. Лена, сама чуть не навернувшись, подбирается по льду к ней.

Л е н а. Вы целы? Не ушиблись?

С т а р у х а. Да что со мной будет...

Л е н а. Вставайте, вставайте.

Она пытается помочь старой женщине подняться, но сделать это не так-то легко: скользко, ноги разъезжаются, равновесие не удержишь. У старушки тоже ничего не получается, как она ни старается.

Л е н а. Да поставьте вы телевизор, господи.

С т а р у х а (*не отпуская телевизор*). Я его потом не подыму.

Л е н а. Ну так я подниму.

И тут обе, резко покачнувшись, валятся на лед. Лена потирает больно ушибленный локоть, старуха держится за телевизор.

Л е н а (*раздраженно*). Знаете что?

Приподнимаясь, она опирается на телевизор, навалившись на него всем телом.

С т а р у х а. Он сейчас хрыснет!

Принимается отнимать телевизор у Лены, отталкивает ее.

Л е н а. Да отцепитесь вы от него! Или сами тут кувыркайтесь, ну вас к черту.

Старуха осматривает телевизор со всех сторон, пока Лена, вне себя от раздражения, отползает подальше, чтобы уйти.

С т а р у х а (*радостно*). Не хрыснул! Куда же вы? Не уходите, я отцепилась!

Лена тяжело несет в руках старухин телевизор. Старуха, держась за нее, скользит рядом с рюкзаком за плечами.

С т а р у х а (*продолжая*). ...ну и вот. А тут вскорости и время Олимпиады подошло. Ну, отправили его, Ваську-то, от нашей школы. В Москву! И там, брат ты мой, он всех по знаниям обогнал, первый приз взял — вот этот самый телевизор. Ага. Как лучший ученик Североморска. А был-то какой сначала? И пил, и курил, и деньги у одноклассников отбирал. Отец сидел у него. Ну вот. Поздравляем мы его, всё, а он вышел перед всей школой и говорит: я, говорит, за все благодарю учительницу мою Тамару Тимофевну, меня то есть. Если б, говорит, не она, так бы я и был двоечник, а через нее я видеть дальше стал. И телевизор, говорит, этот, ей я дарю. О как! И мы с сынулей с моим вечерами чай вприкуску пили и хоккей смотрели по этому самому телевизору.

На этих словах Лена и старуха дошли до самого берега.

Л е н а. А теперь куда?

С т а р у х а. А вон — на причал.

Л е н а. За вами лодка приплывет, что ли?

С т а р у х а (*неопределенно*). Ага...

Они подходят к краю причала. Внизу под холодными плитами дышит серое, как свинец, ледяное море. Лена ставит телевизор на причал, наклоняется немного, чтобы отдышаться, отдохнуть от тяжелой ноши.

Л е н а. А теперь что?

С т а р у х а. А теперь толкай его в воду.

Л е н а. То есть как — «толкай»?

С т а р у х а. А вот так!

И с какой-то неимоверной силой она наваливается на телевизор и одним махом спихивает его с причала. Телевизор валится в воду, гулко и страшно нырнув, и тут же исчезает в глубине.

Л е н а. Да вы что?!!

Старуха смотрит на море завороженно, будто бы никакой Лены и рядом нет. Лицо у нее изменилось, глаза стали такого же страшного, свинцового цвета, что и море, и вся она, словно пластилиновая, вытянулась, выпрямилась, расправила плечи — стала сильнее, злее и моложе. Смотрит на море, как женщина на женщину, как соперница на соперницу. Вода колышется внизу, издает влажные, утробные звуки, будто переваривает брошенную ей жертву. И ждет еще. Старуха сбрасывает с себя рюкзак, раскрывает его и вынимает лежащие сверху пачки морской соли.

Л е н а. Да вы что, эй?! Я за этим, что ли, телевизор ваш сюда перла?

С т а р у х а. За этим.

Она хищно, одним рывком, разрывает пачку и принимается высыпать соль в море — широко размахиваясь, будто сеет зерно в поле.

С т а р у х а. Это не наше, понимаешь ты? Не наше! Мы нахапали, и все нам мало. И все хапаем, хапаем!

Пустая пачка соли падает к ногам старухи, а руки уже рвут вторую и высыпают ее содержимое в море.

С т а р у х а. Вот и оно... хапнуло.

Л е н а. Да что за бред? Кто что хапнул?

Старуха вытягивают сухую, как птичья лапа, с кривыми пальцами руку и тычет в море.

С т а р у х а. Оно. Мы забирали то, что принадлежит ему. А оно забрало наше. Понимаешь ты? Наших. Они сидят там в консервной банке на дне морском. И сынуля мой там.

Лена всматривается в нее с ужасом, прижимает ладони к щекам, как маленькая. Старуха повторяет, как заклинание.

С т а р у х а. Надо вернуть морю морское, а оно вернет нам наше.

Л е н а. Баааатюшки...

Она тут же разворачивается и уходит: быстро, чуть ли не бегом, лишь

бы подальше от сумасшедшей этой старухи, от прожорливого моря, в котором исчезает все, что в него ни кинешь, — всё!

Лена бежит по причалу, но вдруг переходит на шаг. Дальше идет все медленнее и медленнее. Останавливается. Оборачивается на старуху. Та стоит на краю причала и «сеет» соль в море. В течение какого-то времени Лена смотрит на нее. Решает вернуться.

Лена подходит к старухе, берет пачку соли из рюкзака, распечатывает ее и тоже начинает «сеять».

Какое-то время они со старухой делают это молча. Потом Лена спрашивает.

Л е н а. А кем у вас сын на подлодке служит?

С т а р у х а. Коком.

Л е н а. А у меня муж — мичманом.

Старуха, мельком глянув на Лену, достает из рюкзака пакет с ракушками. Передает Лене.

С т а р у х а. На вот — ракушки покидай.

И Лена принимается кидать в море ракушки.

Л е н а. Это ж вроде с Черного моря ракушки.

С т а р у х а. Ну и что? Все едино.

Кидают и кидают. Как завороженные. Звук, с которым ракушка или их горсть шлепаются о водяную гладь, гипнотизирует Лену. Она будто впадает в транс, совершает ритуал, горсть за горстью возвращая морю его имущество.

Вдруг она слышит громкий резкий всплеск, будто что-то тяжелое кинули в море. Она успевает увидеть, как в темной воде исчезли жемчужные нити и еще какие-то, потемнее... Лена оборачивается к старухе. Та достает из целлофанового пакета, набитого украшениями, горсть жемчужных и коралловых бус и с размаху кидает в воду. Лена не успевает перехватить ее руку. Украшения исчезают в морской пучине. Ленин транс как рукой снимает.

Л е н а. Стойте. Это у вас откуда?

С т а р у х а. Из ювелирного магазина.

Она снова погружает руку в пакет. Лена останавливает ее.

Л е н а. Вы обокрали ювелирный магазин?

С т а р у х а. Ну как сказать... Я там уборщицей подрабатываю, как на пенсию ушла.

Л е н а. И... что?

С т а р у х а. Ну, сделала дубликат ключа...

Л е н а. Ой-ой-ой.

Лена принимается крутиться из стороны в сторону, как волчок, и вдруг замечает вдали, на горке, проезжающую мимо заводского КПП милицейскую машину.

Л е н а. Ой-ой-ооооой!

Она мечется по причалу, то отбегая от старухи, то приближаясь к ней, — лихорадочно пытаясь сообразить, что же теперь делать.

С т а р у х а. Да что ты заладила?

Л е н а. Вот же связалась с психопаткой! Вот же угораздило!

Она быстро складывает пакет с драгоценностями в рюкзак, сверху кладет пустые коробки из-под соли. При этом все время нервно оборачивается в сторону КПП. Потом вдруг задумывается, опускает руку в пакет с украшениями, достает горсть жемчуга, рассматривает.

Л е н а. Ты искусственный жемчуг выкидываешь! Ты! Его специально выращивали, ни у какого моря не отбирали!

С т а р у х а. Ну и что? Все равно! Все едино.

Л е н а. Что едино? Телевизор зачем выбросила?

С т а р у х а. Ну он же — «Аврора». Вроде как тоже с морем связан.

Лена стонет, окончательно распознав в старухе сумасшедшую, хватает ее за рукав и резко разворачивает в сторону берега.

Л е н а. Вон там милиция, видишь? По твою душу, дура старая. И меня загребут с тобой вместе.

Она взваливает на себя рюкзак, хватает старуху и тянет ее к берегу, где стоит старый ржавый баркас. Оглядевшись, принимается дергать дверь баркаса на себя. Дверь не открывается. Тогда она, оставив рюкзак на земле, подпрыгивает и кое-как залезает на ступенчатую крышу баркаса. Один из люков ей с огромным усилием удается открыть. Она сначала затаскивает на

баркас старуху — та снова съежилась, приняв свой обыкновенный жалкий вид, — затем спрыгивает за рюкзаком. Наконец заползает в баркас сама и плотно закрывает за собой люк.

Внутри темно, пахнет сыростью, ржавчиной. Там и там валяются пара старых телогреек с торчащей из дыр ватой, неработающий фонарь, огарки свечей, чайник без ручки. На какое-то время Лена замирает, оглядывая все вокруг. Поднимает с пола огарок, смотрит на него болезненно... но потом спохватывается и, опустившись на колени, ползает по полу, щупает жестяные листы руками. Наконец находит шов, подцепляет лист рукой, поднимает его.

Л е н а. Сюда.

Старуха опускает вниз рюкзак, потом сама кое-как спускается в кромешную тьму. Лена тоже спускается, закрывает лаз жестяным листом. Женщины сидят в темноте, в секретном «подполе» баркаса.

Л е н а. Здесь точно не найдут.

С т а р у х а. А откуда вы тут всё знаете?

Л е н а. Мы тут с Пашей свиданки устраивали, когда он из плаванья приходил. Дома свекровь все время... Квартира однокомнатная. Мы не знали, куда от нее деться. Сбегали сюда.

С т а р у х а. От его мамы?

Пауза. Лена не отвечает.

С т а р у х а. А где она теперь?

Л е н а (*холодно, зло*). Где надо. Вам-то какое дело?

Они слышат, что к баркасу кто-то подошел. Чьи-то шаги и мужские голоса. Лена и старуха замирают, прижимаются друг к другу, едва дыша. Слышно, как сначала дергают дверь. Дверь не открывается. Тишина. И вдруг — бум, бум, бум! — кто-то забрался на крышу баркаса и, протопав кирзачами по железу, подходит к люку. Одним рывком дергает люк на себя. Люк страшно скрежещет и поднимается. Потом снова гнетущая тишина. Тишина. Море плещется о борт.

М у ж с к о й г о л о с. Никого!

И люк, снова заскрежетав, но теперь не так уже страшно, закрывается. Слышно, как кто-то спрыгивает с баркаса. А через минуту — гул мотора и звук уезжающей машины.

Л е н а. Вы извините, что я вас тогда дурой обозвала.

День третий

Лена входит в приемную директора. За столом сидит секретарша, враждебно смотрит на Лену.

С е к р е т а р ш а. За заявлением?

Л е н а. За ним.

С е к р е т а р ш а. Антон Сергеич занят пока. Ждите... Он, может, и не подписал еще.

Лена, спокойно оглядев секретаршу, садится на стул. Всем своим видом она дает понять, что будет ждать до последнего.

Тикают часы, секретарша стучит на печатной машинке... Лена терпеливо ждет. Вдруг из коридора доносится какой-то шум. Шаги, тревожные голоса — все это накатывает волной. Лена выглядывает из приемной и видит крупную женщину, несущуюся вперед. За ней, переговариваясь в невероятном возбуждении, бегут еще человек десять. Из обрывочных фраз ничего не поймешь, но Лена, вдруг забыв и о директоре, и об увольнении, присоединяется к этому шествию.

Поворачиваясь то влево, то вправо, обращаясь то к одной, то к другой женщине, она пытается выяснить, что случилось, но ответов нет, отовсюду слышится что-то невнятное. Лене становится ясно, что никто в этой толпе не знает, что происходит, что именно случилось. Просто поднялись, ведомые той же силой, что и Лена, и двинулись за надеждой, которую излучает крупная женщина.

В столовой тишина, только ложки о тарелки стучат да иногда поскрипывают стулья: все едят молча. Вдруг махом раскрываются двери, и в столовую вваливается запыхавшаяся крупная женщина, а за ней и все остальные, кто за ней бежал.

К р у п н а я ж е н щ и н а (*громко на всю столовую*). Стучат! С водолазами перестукиваются! Живые!

Сразу тишина. Даже ложками стучать перестали.

Т о н е н ь к и й г о л о с. Живые!

«Живые! Живые! Живые!» — подхватывают все женщины на разные го-

лоса. И тут же будто сами ожили: заохали, заговорили, заголосили, повскакивали, понеслись кто куда...

...Одна выходит из магазина с полной сумкой продуктов... Другая усадила дочку на сани перед собой и с ветерком понеслась с самой высокой горки... Третья выбивает ковер во дворе, да с таким азартом, что детвора спряталась от нее в деревянной избушке и испуганно оттуда выглядывает... Четвертая взялась помогать солдатикам: водружает огромную звезду на новогоднюю елку... Пятая... Да все при делах, все постарались вернуться в обычную жизнь.

И Вадим чинит уазик: из-под машины торчит пара сапог, в один из которых вцепилась собака и весело треплет, невзирая на пинки и окрики.

Сиреневый, сияющий в снегах гарнизон, живет и пульсирует.

Валентина Ивановна и другие женщины возвращаются из Дома офицеров. Навстречу им идут люди — все шумные, болтливые, совсем не такие, как вчера. Из-за угла выныривает женская фигура с чем-то длинным в руках. Еще чуть-чуть — и все видят, что это Зоя.

В а л е н т и н а И в а н о в н а. Здорово, Зоя! Чего несешь?

З о я. Яшин костюм в химчистку. Как вернется, в ресторан пойдем.

И Зоя исчезает за панельной пятиэтажкой, оставив за собой только тихое пение.

Но вдруг возникает перед женщинами мичман в форме — молодой, красивый, а главное, живой! Идет он быстро, будто не хочет, чтобы его видели, будто стыдно ему тут идти живому и здоровому. Спрятал в портфель красные гвоздики для жены, а они все равно выглядывают, дразнят. Женщины останавливаются, затаив дыхание, словно он — обнадеживающий знак, словно он — привидение, волшебным образом выбравшееся из подводной лодки и всем своим видом говорящее: «И они тоже выберутся!»

Женщины улыбаются мичману, как какому-то чуду, и никто из них не замечает радикальную перемену в Валентине Ивановне — как застыла на ее лбу глубокая, недобрая складка, как сжались кулаки, как дрогнули побелевшие от напряжения губы.

Лена идет домой после работы. Ее догоняет секретарша.

С е к р е т а р ш а. Елена! Что ж вы к директору так и не зашли за заявлением?

Лена смотрит на секретаршу внимательно и долго, но, так ничего и не ответив, машет рукой — мол, идите к черту — и заворачивает за угол.

Лена проходит мимо заброшенной пятиэтажки. Видит, что там, у торца, кто-то шевельнулся. Лена останавливается. Присматривается. У облезлой стены, на которой все еще виднеется гигантское изображение подводной лодки, сидит девочка лет шести-семи. Лена подходит ближе. Девочка вжимается в стену и впивается зубами в брикет сухого киселя.

Л е н а. Сонечка, ты что тут делаешь? Холодно же!

Соня молчит, смотрит круглыми темными глазами и грызет кисель. Лена садится напротив нее.

Л е н а. Ух ты, вкуснятина какая! Сливовый, что ли?

Соня слабо кивает.

Л е н а. А я вишневый люблю. А мама где?

Тут Соня, оторвавшись от киселя и с трудом ворочая распухшим языком, отвечает.

С о н я. Мама ругается.

Лена звонит в дверь. Она держит Соню за руку, девочка по-прежнему отчаянно вгрызается в брикет сухого киселя. Не открывают. Лена легонько толкает дверь, и та открывается сама.

Где-то льется вода. Коридор усеян пластмассовыми «лучами», осыпавшимися с дешевой многоярусной люстры. Люстра висит голая, жалкая, поблескивает зубцами разбитых лампочек. Лена и Соня идут аккуратно: под ногами опасно хрустит. Повернув, они упираются в раскрытую настежь ванную, где под раковиной полусидит-полулежит председатель женсовета Валентина Ивановна. Совершенно пьяная. Грузные ее ноги раскинуты

по полу, голова безвольно склонилась набок. Из душа течет вода. Увидев все это, Лена моментально разворачивается и уводит Соню на кухню.

Лена сажает девочку за стол. У раковины стоит распечатанная пачка сухого молока. Все остальное — и стол, и пол — в молочном порошке и осколках посуды. На потолке темнеет жирное пятно, будто кто-то кинул вверх чашку с молоком. Лена быстро сгребает осколки, протирает стол. Сухое молоко разводит водой из чайника и ставит стакан перед Соней.

Л е н а. Ты, Сонечка, пока молочко попей.

Соня сидит, дожевывая брикет сухого киселя. Уже в дверях Лена останавливается, достает из кармана начатую пачку печенья «Юбилейное» и протягивает девочке.

Когда Лена входит в ванную, Валентина Ивановна вполне осмысленно смотрит на нее. Вся она с головы до ног покрыта осыпавшейся с потолка известкой. В руках у нее швабра.

В а л е н т и н а И в а н о в н а. Где Соня?

Л е н а. На кухне молоко пьет.

Валентина Ивановна деловито откашливается, принимает важный вид и пытается привстать. Однако ноги не сгибаются, не поднимаются. Валентина Ивановна нелепо возит ими по полу. И, даже пьяная, она сгорает со стыда. Когда Лена пытается приподнять ее, Валентина Ивановна отстраняется, вскидывает руку в надменном, стремительном жесте: «Оставьте!» И на секунду Лена узнает в ней ту, вчерашнюю Валентину Ивановну, которая смогла утихомирить сотню паникующих женщин одной только фразой. Вот и сейчас, несмотря на весь свой позор, Валентина Ивановна говорит Лене пьяно, но крайне серьезно.

В а л е н т и н а И в а н о в н а. Ты, Лена, какая-то социально безответственная. Я за тобой давно наблюдаю. Игрушки на новогоднюю елку не сдала. Ни одной не сделала! На субботники не ходишь. И вообще, ни на аэробике я тебя не видела, ни в хоре ты не поешь. Ты по образованию-то кто?

Лена молчит. Но деваться некуда.

Л е н а. Музыкант.

В а л е н т и н а И в а н о в н а. Здрасьте, пожалуйста! А на чем играешь?

Л е н а. На виолончели.

В а л е н т и н а И в а н о в н а. Нет, ну я не могу. Я из кожи вон лезу. Каждый год и «А ну-ка, девушки!» устраиваю, и конкурс самодеятельности... Эта сидит себе сиднем. А гарнизон загнивает.

Л е н а. Ну как же загнивает? У вас вон даже вечер поэзии был недавно.

В а л е н т и н а И в а н о в н а. Ну был. Так то ж Черепов, единственный наш творческий кадр, стихи свои читал.

Она начинает декламировать:

Как черно-белое кино
Приятнее калейдоскопа,
Так мне твоя приятней жопа,
Чем чье-нибудь еще лицо.

Лена улыбается. Валентина Ивановна же остается вполне серьезной.

В а л е н т и н а И в а н о в н а. В общем, так. Сыграешь на новогоднем концерте. Одна ли, с аккомпанементом... — мне все равно. Талантом нужно делиться.

Л е н а. Не буду я играть... Я от нее сюда и сбежала, от виолончели от этой. (*Пауза.*) Потом, правда, и тут невмоготу стало. Отовсюду меня выжимают, как из тюбика.

Валентина Ивановна внимательно смотрит на Лену и трезвеет на глазах.

В а л е н т и н а И в а н о в н а. А до замужества где жила?

Л е н а. В Питере. С мамой. Помню, иду домой с тройкой по сольфеджио и думаю, как бы сбежать. Маленькая была, дурная. Думала, если в первую попавшуюся дверь постучу и скажу: «Заберите меня к себе жить», то обязательно заберут. Подхожу к дому, разойдусь совсем, реву... а в чужую дверь позвонить рука не поднимается. Мама сидит в коммуналке нашей — сухая, желтая, — а на пианино ремень лежит, меня поджидает. Она всегда все про меня знала. Про каждую тройку знала заранее. Будто на улице стоит и в затылок смотрит. Подумаешь что-нибудь про нее не то — и испугаешься: вдруг услышит? А тут Павел — красавец, только что из Военно-Морской академии. Я и сбежала.

В квартире сверху раздаются едва слышные шаги, голоса. Валентину Ивановну, вдруг ставшую чужой, больной, бешеной, словно что-то подбрасывает вверх. Рывком поднявшись, она вскидывает швабру рукояткой вверх и бьет по потолку, отчего на голову ей сыплется очередная доза извести.

В а л е н т и н а И в а н о в н а (*опомнившись*). Ладно.

Сказала, как отрезала. И принялась отряхивать кофту. Снова пытается встать. Лена протягивает к ней руки, и на этот раз Валентина Ивановна принимает ее помощь.

Л е н а (*тянет Валентину Ивановну на себя*). А кому вы стучите?

В а л е н т и н а И в а н о в н а (*кряхтит, поднимаясь*). А соседям сверху. Чтоб не ходили.

Л е н а. А кто там ходит?

В а л е н т и н а И в а н о в н а. Да мичман один. Вчера с гвоздиками вернулся.

Л е н а. Знаю. Молодой такой.

Когда Валентина Ивановна оказывается в вертикальном положении, у нее так кружится голова, что приходится прильнуть к Лене. Как испуганная девочка, она тяжело дышит Лене в плечо и говорит.

В а л е н т и н а И в а н о в н а. Молодой, да. Ходит... ходит... Ходит! Вот так бы Коля мой сейчас дома ходил, если б командировку свою не уступил ему. Так уж тот просил, Коля и согласился, добрая душа... Ушел в плаванье. А мичман этот вернулся вчера, живой-здоровый... Он там ходит, он там дышит, я ж все слышу... (*Голос ее дрожит, она отстраняется от Лены, берется руками за дверной косяк, говорит, не оборачиваясь.*) Тебя завтра могут подменить на работе?

Л е н а. Могут.

В а л е н т и н а И в а н о в н а. Отвези Соню в школу, а? Ей нужно лампу везти парафиновую, а как я в таком виде...

Не договорив, Валентина Ивановна снова отряхивает с себя известку и несмело выходит из ванной.

Выйдя из квартиры Валентины Ивановны, Лена слышит шепот на площадке сверху. Она поднимает голову. Дверь в квартиру, находящуюся прямо над квартирой Валентины Ивановны, открыта. Перед ней стоит молодая женщина и тихо сокрушается.

М о л о д а я ж е н щ и н а. Ты посмотри, что она сделала, а? Всю обивку исполосовала.

Из квартиры появляется вернувшийся вчера красивый молодой мичман и тянет жену в квартиру.

М и ч м а н (*шепотом*). Пойдем, пойдем. Тише...

М о л о д а я ж е н щ и н а. Ну это... Может, милицию вызвать? А может, «скорую»?..

М и ч м а н. Не надо ничего. Горе у человека. Пойдем...

И оба исчезают в квартире, тихонько прикрыв дверь со свисающими рваными лоскутами обивки.

День четвертый

Семь часов утра. Солнце еще не взошло, и гарнизон окутан сиреневой предрассветной дымкой. На пятачке у дороги сонно переваливаются с ноги на ногу люди, рядом с ними поскрипывают валенками их дети. Они временами лепечут что-то, выдыхая обильные клубы пара. Взрослые молчат. Со стороны панельных домов подходят к пятачку Лена с Соней. Одной рукой Соня держится за Лену, другой крепко прижимает к себе обернутую в несколько слоев газеты большую парафиновую лампу. Примкнув к ожидающим, они замирают, прижимаются друг к другу — берегут тепло. Издалека слышится нарастающий гул. Люди оживляются. Сиреневую дымку прорезают два круглых светящихся глаза — фары приближающегося автомобиля. И скоро перед людьми, рыча и подрагивая, останавливается КамАЗ. В кузове открываются дверцы, явив узкоглазого солдатика — сонного и добродушного детского провожатого. Дети начинают проворно карабкаться в машину, солдатик помогает им. Лена с Соней тоже забираются внутрь, усаживаются на лавках вдоль стен. Лена всматривается в лица детей, Соня прижимает к себе парафиновую лампу. Вскоре машина трогается и уезжает, оставив позади просыпающийся гарнизон. Лена смотрит в окно. Сопки приблизились и стали выше, сквозь ледяные узоры на стекле

сказочным показался выросший вокруг снежный лес.

Несмотря на то что школа находится в другом городке, все здесь очень похоже на Гаджиево. Те же панельные дома, те же гаражи и заледенелые дороги, разве что моря не видать. Лена и Соня выходят из машины и идут к школе. В рощице почти у самой школы что-то происходит: там шумят, скрипят снегом, кто-то звонко смеется. Лена присматривается. Метрах в двадцати от нее неподвижно стоит мальчик, вытянувшись и раскинув руки, как Иисус Христос на кресте. Голову он наклонил, лицо прячет, потому что со всех сторон в него летят снежки. Непрекращающийся каскад снежков. Выдержать такой натиск довольно сложно, и мальчик, вдруг покачнувшись, громко кричит.

М а л ь ч и к. Мне не больно! Мне не больно!

Что-то тяжело падает прямо под ноги Лены. Это снежок, один бок которого отвалился, оголив темную сердцевину. Лена поднимает его и видит, что это не снежок вовсе, а камень, со всех сторон облепленный снегом. Она в ужасе смотрит на мальчика «под обстрелом». Кидается в его сторону и кричит остальным.

Л е н а. Вы что делаете? А ну прекратите!

Но тут раздается звонок, и дети как ни в чем не бывало плетутся в школу. Один из них, проходя мимо ошарашенной Лены, спокойно говорит ей.

У ч е н и к. А чё вы испугались? Ему хоть бы хны, он боль отключать умеет. Да ведь, Кирик?

И он дружески обнимает поравнявшегося с ними прихрамывающего на одну ногу Кирика.

К и р и к (*утвердительно*). Ну!

Лена и Соня входят в класс. Лена подходит к учительнице.

Л е н а. Здравствуйте, я Соню привезла. Валентина Ивановна приболела, но после уроков ее заберет. А когда будет КамАЗ обратно в Гаджиево?

У ч и т е л ь н и ц а. Ой, вы знаете, часа через два. Вы пока посидите у нас тут в классе. Сочинения их послушаете, пока ждете.

Л е н а. Хорошо, спасибо.

Лена садится за заднюю парту. Прямо перед ней Кирик, он взлохмачен и непоседлив. Когда он поворачивает голову — а вертится он все время, — Лене отчетливо видна свежая ссадина у него на щеке.

У ч и т е л ь н и ц а (*классу*). Садимся, садимся!

Дети рассаживаются.

У ч и т е л ь н и ц а. Так, дети, на сегодня у вас было задание написать сочинение о самом любимом своем предмете. Написали?

Д е т и (*хором*). Да!

У ч и т е л ь н и ц а. А некоторые, я смотрю, даже и сам предмет принесли. Давай уж, Сонечка, иди первой, раз так.

Соня, просияв, аккуратно разворачивает парафиновую лампу.

С о н я. Только ее сначала прогреть надо.

У ч и т е л ь н и ц а. Ну ты пока читать начнешь.

Соня ставит лампу на учительский стол, вставляет штепсель в розетку, раскрывает тетрадь и читает.

С о н я. Мой самый любимый предмет — это парафиновая лампа. Эта лампа волшебная. Я смотрю на нее, когда не спится, или когда болит что-нибудь, или просто когда плаксиво бывает. Она даже выручает, если тройку домой принесу. Мама, правда, не всегда ее влиянию поддается.

И тут, будто услышав Сонин голос, лампа просыпается: в конусообразной ее сфере теплится, разгораясь все ярче, фиолетово-розовый огонек. Парафин, размягчившись и задышав, начинает медленно делиться на небольшие шарики. Шарики вскоре приобретают форму капель, волшебно меняют цвет с розового на зеленоватый, потом на голубой. Плавают по сфере, не ведая никаких законов притяжения, то соединяясь, то снова расходясь и меняя форму. Учительница выключила свет, и лица учеников осветились мягким сиянием лампы. Класс завороженно смотрит на парящие, словно далекие миры, парафиновые шарики. Соня тем временем продолжает читать.

С о н я. Но больше всего я люблю эту лампу за то, что как далеко ни

уплыл бы один шарик от другого, они все равно соединятся потом и будут вместе, как раньше.

Соня закрывает тетрадку. Какое-то время в классе не слышно ни звука — лампа загипнотизировала детей. Но вот учительница включает свет, и волшебные тени исчезают с их лиц. Соня выключает лампу из розетки. Учительница и класс аплодируют.

У ч и т е л ь н и ц а. Молодец, Сонечка. Какая красота!

Кирик, пока Соня читала сочинение, нервно раскачивался на стуле. В забаве этой ему, видимо, больше всего нравится опасный момент балансирования, когда передние ножки стула уже оторвались от пола и весь Кириков вес приходится на задние. В этот момент стул откидывается назад и вот-вот уже упадет, но тут Кирик хватается за парту и «спасается». К концу Сониного монолога раскачивание Кирика стало совсем уж маниакальным. Амплитуда увеличилась до такой степени, что Кирик не успел схватиться за парту и со всей силы грохнулся вместе со стулом. Класс заржал. Кирик молниеносно, как и упал, вскочил на ноги. Почесал затылок.

У ч и т е л ь н и ц а. Дементьев! Тебе, я смотрю, выступить не терпится. К уроку готов?

К и р и к. Готов.

У ч и т е л ь н и ц а. Тогда выходи.

Кирик подтягивает штаны, вытирает нос и выходит к доске.

У ч и т е л ь н и ц а. А читать из чего будешь?

К и р и к. А зачем мне читать? Я вам и так все расскажу. (*Голос у него хоть и звонкий, а все же подсаженный, с хрипотцой.*) Мой любимый предмет — это папина портупея.

И тут Кирик, залихватски откинув лацкан штопаного-перештопанного пиджачка, демонстрирует классу потертую темно-рыжую портупею. Портупея слегка велика ему, но все равно в ней он смотрится, как настоящий мужчина.

К и р и к. Портупея до папы была еще и дедушкина. Больше всего мне в ней нравится, конечно, кобура. Она сейчас отстегнута. В кобуре дедушка пистолет носил, времена такие были. А папе пистолет не нужен, потому что у него есть сила воли. Сила воли — это же что? Это вообще ничего бояться не надо, если она есть. Вот мне папа рассказывал. Одного мужчину во время войны немцы решили казнить и вывели его голым на улицу. В сорокаградусный мороз. И положили на снег. А у него сила воли была. И он сильно-сильно представил, что лежит в пустыне Сахаре и так ему жарко, что прямо сил нет. Так вот. Он не умер. И даже не заболел. Он с помощью силы воли снег вокруг себя растопил. Вот! Если есть сила воли, можно вообще любую боль отключить. А можно даже не дышать! Затаить дыхание, пока кислорода нет, а потом, когда лодку поднимут, снова задышать!

Проговорив последнюю фразу, Кирик вдруг раскраснелся, глаза заблестели нездоровым, масляным блеском. Лена тревожно взглянула на учительницу. Та хотела было что-то сказать, но тут с задней парты раздался голос здорового нечесаного парня, такого увальня.

У в а л е н ь. Вот брешет!

К и р и к. Я?

У в а л е н ь. Сила во-о-оли! Умел бы боль отключать, не хромал бы.

К и р и к (*тихо*). Я не из-за этого.

У в а л е н ь. А из-за чего? А про дыхание ваще гон. Не может человек не дышать.

Кирик, вдруг налившись слезами, надвигается в сторону увальня. Вид у него такой страшный, что увалень, тут же растеряв всю свою смелость, предупредительно приподнимается с места. Учительница испуганно идет за Кириком, но стоит ей только дотронуться до его рукава, как мальчик остервенело отдергивает руку — да так, что учительницу аж ветром обдает.

К и р и к. Может. Человек может отключить любой орган! (*Проходит мимо подоконника, на котором лежит консервный нож, хватает его, делает еще шаг и вдруг останавливается, кричит.*) Руку, например!

Он кладет, растопырив пальцы, руку на парту и молниеносно заносит над ней консервный нож. Лена подхватывается с места, страшно проскрипев резко отодвинутым стулом по линолеуму, и звук этот проносится, мнажась, по всему классу: везде вска-

кивают, скрипя стульями, дети, они визжат от ужаса. Учительница успевает дернуть Кирика на себя, и консервный нож, промазав, вонзается в парту.

К и р и к. Папа все может!

В четыре руки его тянут назад Лена и учительница, но Кирик уже и не думает драться. Он вдруг поднимает глаза на стену, где висят часы. Ужасается чему-то и кидается прочь из класса — и никакая учительница, никакая Лена, никакая сила вообще не смогла бы его остановить.

У ч и т е л ь н и ц а (*классу*). Всем сесть на места! Всем на места!

Ученики ошалело рассаживаются за парты.

Л е н а (*учительнице*). Я за ним!

Она быстро выходит из класса.

Кое-как натянув шубу, Лена сначала обегает школу, потом заглядывает в небольшой школьный сарай во дворе. Затем — в бревенчатый домик на игровой площадке. Нигде никого. Она направляется в рощицу у школы.

Чем дальше в рощицу уходит Лена, тем меньше становится следов на припорошенной снегом тропинке. Наконец Лена видит одинокие детские следы. Идя по ним, она ускоряет шаг. Роща расступается, и Лена выходит к старому приземистому, длинному и узкому зданию.

Лена входит в темную прокопченную кочегарку. Дверь за ней остается открытой, слабый дневной свет позволяет разглядеть уходящие в темень длинные печи. Лена аккуратно опускает руку на холодную поверхность печи, и рука тут же попадает в многосантиметровый слой сажи. Лена идет в глубь заброшенной кочегарки, куда уже не попадает свет из открытой двери. Вдруг, будто выскочив из кучи золы и развернувшись во весь рост, неожиданно предстает перед Леной Кирик — черный, страшный, глаза горят. От ужаса у Лены едва не отнимается язык. Она, остолбенев, смотрит на мальчика. Тот блестит в темноте широченными глазищами и звонко так говорит.

К и р и к. Не мешай ты, тетя. Я загадал. Я должен найти до полудня.

И такая в этой просьбе звучит мольба, такой силы надежда, что страх отпускает Лену. Она опускается на край печи, проводит грязной рукой по лицу. Кирик же, снова свернувшись клубком и растворившись в темноте, шарит где-то возле печей, в золе. Наконец Лена вновь обретает дар речи.

Л е н а. Что ты ищешь? Давай вместе.

К и р и к (*звонко, из темноты*). Я сам должен.

Но Лена все равно поднимается и принимается шарить по пыльным печам, хоть и не знает, что ищет. Просто ищет вместе с Кириком, и всё. Так, сгорбившись, перебирая слои золы в руках, Лена и Кирик копаются в кочегарке. Кирик копошится, копошится и вдруг затихает. Тихонько констатирует.

К и р и к. Нашел. (*И вдруг как заорет.*) Нашееееел! Вернутся! Нашееееел!

Залежи золы тут же поглотили его звонкий крик, не оставив эха. Кирик прыгает, неслышно опускаясь в золу, подскакивает к Лене, протягивая к ней руку с зажатой в ней отстежной кобурой. Заглядывает в глаза, тараторит.

К и р и к. Я, как узнал, что на дно легли, тут же спрятал. Я загадал. А найти ведь почти невозможно, а раз нашел — точно вернутся! Я загадал!

Он смеется звонко, заливисто, а все же надсаженно, с хрипотцой. И Лена, вдруг заразившись его смехом, тоже начинает хохотать, да так радостно, от души, совсем как девочка. Вдруг ей становится так светло и ясно: ведь загадал же, ведь нашел же — теперь все будет хорошо! И оба, взявшись за руки, скачут по пыльной кочегарке, поднимая гигантские клубы сажи, и кричат, вне себя от счастья: «Урррааа! Вернутся! Урррррааааа!»

Лена кричит во все горло, прыгает, смеется, а сама, чтоб не заметил Кирик, утирает внезапно брызнувшие слезы. Размазывает грязными руками по грязным щекам.

Учительница, завуч, вахтерша, дети и еще какие-то люди в криво надетых шапках и пальто стоят кучкой. Смотрят на чумазых, как трубочисты, Лену и Кирика. Те молча смотрят на них. Наконец Лена, раскрыв черный рот

и сверкнув белейшими зубами говорит.

Л е н а. Он в Гаджиеве живет, оказывается, тоже. Давайте, я его отвезу. А то у него температура.

Трясутся в КамАЗе, голова Кирика безвольно болтается на Ленином плече. Глаза его закрыты, он бредит. Лена прикладывает руку к горячему лбу мальчика.

К и р и к (*вполголоса*). Да мой папа может вообще не дышать, если захочет.

Лена входит в свою квартиру. Не снимая пальто, включает телевизор и тут же идет в ванную.

Лена включает воду и долго смотрит в зеркало на свое чумазое лицо. Мокрой рукой проводит по щеке, смывая сажу, и останавливается. Выключает воду. Ей почему-то не хочется умываться, не хочется смывать с себя золу, которая связана с Кириком, с находкой, с надеждой... И все же она снова включает воду и умывается. Из телевизора тем временем раздается голос диктора.

Д и к т о р. И последние новости с терпящей бедствие подводной лодки А41.

Лена садится перед телевизором с мокрым лицом. Показывают собравшиеся на море корабли — большие и маленькие, один из них с красным крестом на боку.

Д и к т о р. Руководитель пресс-службы ВМФ России называет ситуацию на борту подлодки А41 критической. Предпринято шесть попыток пристыковать спасательную капсулу к люку подводной лодки, однако все они окончились неудачей из-за тяжелых погодных условий и плохой видимости.

Изображение скомкалось, превратилось в горящую точку, а потом и вовсе погасло. В подъезде заходили, зашуршали, заговорили.

Г о л о с и з п о д ъ е з д а. Твою мать, опять весь гарнизон вырубили!

Лена зажигает свечу. В дверь стучат. Открыв, Лена видит Аню: глаза испуганные, губы поджаты, она тоже со свечой в руке.

Лена и Аня сидят на диване. Перед ними две горящие свечи. Аня достает из кармана халата длинную гирлянду странного вида. За ней вторую.

Л е н а. Что это?

А н я. Это занавески такие, висюльки в дверной проем.

Из другого кармана Аня вынимает горсть скрепок и целую пачку фантиков.

А н я. Делается так: скрепку на скрепку насаживаешь и каждую заворачиваешь в фантик. Только хорошенько заворачивай, чтоб края не выпирали.

Принимаются за дело. Молчат. У Ани выходит быстро и красиво, у Лены — медленно и кривовато. За окном воет ветер.

Л е н а. Мы себе так глаза испортим.

А н я. Не испортим. Я лет с шести в потемках висюльки плету. И ничего, не ослепла. А знаешь, как помогает!

Л е н а. От чего помогает?

Пауза. Плетут.

А н я. Я ведь все детство в гарнизонах провела. Папа военный был. Зимой света нет, страшно. Ну вот мы висюльки мастерили. Иногда еще читали вслух. Песни пели. (*Прервалась, испуганно смотрит на окно, за которым страшно и отчаянно воет ветер.*) А еще, когда света не было, мы с братом просились к соседке тете Люсе. У нее в темноте светился правый глаз. Ну, так все говорили. У нее там, на правом глазу, всегда фингал был. Никогда не проходил! Муж, видать, был левша, и бил ее только туда. Он бывал такой розово-фиолетовый, фингал этот. Зеленоватый бывал. Фосфорный как бы. И говорили, что он в ночи сияет.

Последние фразы Аня произносит, сотрясаясь от смеха и придерживая беременный живот. Но вдруг замолкает, съеживается, затыкает уши.

Л е н а. Ты чего?

Аня не отвечает. Сидит, сжавшись. Тишина. Отчаянно воет ветер.

Л е н а. Ты чего, Анюта?

А н я. Ветер проклятый. Не могу! (*Пауза. Аня держится за голову и раскачивается, будто ветер пробрался в комнату и мотает ее из стороны в сторону.*) Я его рубашку кремовую испор-

тила! Любимую его рубашку! Дыру прожгла. Он ее на отдых брал всегда... (*Поднимает на Лену безумные глаза и совсем по-детски, и оттого страшно, спрашивает.*) А Сочи есть?

Л е н а. То есть как?

А н я. Курорт такой. Сочи. Есть он или нет?

Л е н а. Есть, конечно. Вы ж там были недавно.

А н я. Поклянись, что есть.

Л е н а. Клянусь. И Сочи есть, и Москва. Все на месте. Летом обязательно поедете с Сережей на море, с маленьким уже. Будете там цикад слушать... (*Говорит тихо, будто убаюкивает Аню, а сама тихонько встает, достает футляр с виолончелью, на ходу приговаривает.*) ...в кино ходить, мороженое есть с шоколадной стружкой... (*Открывает футляр, достает виолончель.*) ...и желе из вазочки... (*Садится на стул, устанавливает перед собой виолончель, берется за смычок и замирает на несколько секунд — собирается с духом.*) А что я вам сейчас сыграю...

Она принимается играть. Сначала тихо и неуверенно, потом все ровнее и громче. Музыка заглушает собой все. Скоро не слышно ни ветра, ни скрипа дивана от Аниного раскачивания.

Панельный дом окутала музыка, и огоньки, перемещавшиеся в окнах, замерли. В доме раскрываются форточки.

Музыка становится тише. Последняя нота, низкая и дрожащая, угасает, и Лена открывает глаза. Аня сидит напротив и внимательно смотрит на нее.

А н я. Ну, Ленка... Ну ты... А ты Паше так играла?

Л е н а. Сначала играла.

А н я. А потом?

Лена громко захлопывает футляр.

Л е н а. А потом в футляре деньги прятала. Чтоб сбежать.

А н я. Откуда сбежать?

Л е н а. Отсюда, откуда! А Пашу бросить хотела. Пришел бы из плаванья, а меня и след простыл. Ты думаешь, я чего на завод пошла? Денег я накопить хотела. И деру дать.

Аня сидит, ничего не понимая. Смотрит на Лену широко раскрытыми глазами. А Лена вдруг оборачивается и говорит зло, сквозь зубы.

Л е н а. Вы тут из-за рубашек убиваетесь, мебель громите... Вот бы мне так. А мне и оплакивать нечего. Детей от него не родила. С матерью рассорила. Чахнет себе в доме престарелых где-то.

А н я. Кто?

Л е н а. Да мать его, дура старая. Из-за меня, кстати, чахнет. Не ужились мы с ней под одной крышей. Вот за это особенно стыдно. Не люблю матерей. Никого не люблю.

Посреди ночи Лена вдруг вскакивает в ужасе, садится на кровати. Закрывает лицо руками.

День пятый

Лена открывает футляр для виолончели, из потайного кармана достает пачку денег и листик, на котором от руки записано расписание автобусов. Быстро пробегает глазами по расписанию, кидает взгляд на часы и тут же срывается с места. Берет собранную дорожную сумку. Прячет деньги в дамскую сумочку, натягивает пальто, выключает свет и выходит из квартиры.

Автобус проезжает мимо КПП и едет по сумеречной извилистой дороге, окруженной темно-синими сопками. Лена рассматривает ледяные узоры на окне автобуса.

На проходной Дома престарелых Лена показывает охраннику свой паспорт, что-то говорит. Охранник пропускает ее.

Лена идет по пустынному двору Дома престарелых. В сумерках перемещаются призрачные силуэты. Лена видит сидящего на скамейке старика. Он сидит прямо, выглядит почтенно: длинная седая борода, высокий лоб, зачесанные назад волосы. Лена подходит к нему.

Л е н а. Извините, не подскажете, где тут второй корпус?

Ни слова в ответ. Старик сидит неподвижно и смотрит в одну точку, будто никакой Лены тут нет.

Л е н а. Извините, не подскажете...

Всмотревшись в глаза старика, Лена отшатывается от него.

Лена тихонько идет по коридору. Странная тишина. Она проходит мимо раскрытых палат. В одной из них видит двух старичков, склонившихся над шашками, во второй — одинокую старушку, которая склонилась перед зеркальцем, в конце третьей палаты, у самого окна, сидит женщина в инвалидной коляске. Она смотрит прямо на проходящую мимо Лену. Лена столбенеет, увидев ее. Это та самая женщина с черно-белого рисунка.

Л е н а. Здравствуйте, Галина Григорьевна.

Галина Григорьевна молчит. Смотрит на Лену. Лена входит в палату. Садится на одну из застеленных кроватей. Тишина. На полу между Галиной Григорьевной и Леной стоит судно, которое то ли забыли, то ли не успели вынести. Лена сидит на кровати, сжавшись, не знает, куда деть глаза. То на облупившуюся стену посмотрит, то на кусочек хозяйственного мыла на раковине, то робко глянет на свекровь. И все равно взгляд ее неизменно упирается в судно. Галина Григорьевна смотрит на Лену прямо, остро. Наконец Лена не выдерживает, встает и выносит судно из палаты.

Как робот, бесчувственно, быстро, Лена несет судно по коридору. Доходит до одного конца коридора — туалета там нет. Разворачивается. Так же, с судном в вытянутых руках, идет в другой, но там, вместо туалета, оказывается еще одна палата, обитательницы которой уставились на Лену в недоумении. Пробует другую дверь — та заперта. Слышно, как сверху кто-то злобно захихикал. Лена поднимает голову и на лестничном пролете видит смеющихся над нею двух молодых женщин, очевидно, сиделок. Лена резко разворачивается и понимает, что все — все! — обитатели этажа вышли в коридор и молча наблюдают за ней. Ускорив шаг, Лена выбегает на лестницу, там, сквозь собственное учащенное сердцебиение, слышит звук сливаемой где-то воды. Она идет на звук, находит, наконец, туалет. Ворвавшись в кабинку, она выливает содержимое судна в унитаз. Тут же сгибается в мучительном позыве. Ее тошнит.

Лена входит в палату с вымытым судном. Ставит его на место. Садится на кровать и принимается вынимать из дорожной сумки содержимое. Говорит тихо, едва слышно, не поднимая глаз на свекровь.

Л е н а. Их поднимут, обязательно. Там кислород еще есть. Уже вот норвежские спасатели приехали. Я вам конфет привезла. С белой начинкой. И наши лучшие водолазы работают. Они там стучат. Семечек вот еще. Их поднимут. Обязательно. Их живучести специально обучали, понимаете? А топят-то у вас как? Теплого ничего не привезла я.

Г а л и н а Г р и г о р ь е в н а. Отвези меня к нему.

Тут Лена согнулась над сумкой так, что лица совсем не видно, и со дна принялась доставать консервы. Достает и с грохотом ставит на пол: бум! бум! бум!

Л е н а. Кабачковая икра вот еще... Килька в томате. Хлеб черный — вот он, а нож консервный я... я забыла... (*Неожиданно для себя, опустошив продуктовую сумку, Лена рывком раскрывает сумочку, достает пачку денег и, нелепо сжимая ее, подходит к Галине Григорьевне, кладет пачку ей на колени, пятится к выходу, на ходу бубнит.*) Это на лекарство... и если заплатить там... Ну, я пойду... Ну, до свидания...

Она поворачивается лицом к двери. Делает еще шаг и вдруг слышит, как сзади щелкнул шпингалет и резко раскрылась рама. Лена оборачивается и видит, как Галина Григорьевна выбрасывает деньги в окно и поворачивается к ней: свирепая, растрепанная, с блестящими от слез глазами.

Лена в два прыжка преодолевает лестничный пролет и оказывается на улице. Под окнами неподвижно стоит все тот же седовласый старик. Сверху, как снег, на него сыплются подхваченные ветром денежные купюры. Остальные уже валяются вокруг него. Старик ничего не замечает. Лена ползает по снегу, поднимая купюру за купюрой. Ког-

да она подбирается к старику вплотную, ей становится видно, что стоит он в тапочках на босу ногу. Кожа стала фиолетовой с синими прожилками. Лена оборачивается, чтобы позвать кого-то из сиделок, но никого нет. Тогда она поднимает глаза на окно Галины Григорьевны.

Лена сидит за столом напротив директора и подписывает какие-то бумаги. Подписав, говорит.

Л е н а. Спасибо.

Д и р е к т о р. Вам спасибо. Подгоняйте машину, я сейчас с проходной договорюсь.

Л е н а. Мы на автобусе.

Д и р е к т о р. На автобусе? А бабулю на руках понесете? Коляску-то мы вам отдать не можем.

Л е н а. Так я куплю.

Д и р е к т о р. Не имеем права. Государственное имущество.

Л е н а. Послушайте. Может, договоримся как-нибудь?

Д и р е к т о р. Государственное иму-ще-ство.

Л е н а. А вы скажите государству, что его иму-ще-ство пришло в негодность. Списали.

Лена вынимает из кармана пальто горсть денег и протягивает директору.

В Гаджиеве Лена и несколько пассажиров выносят Галину Григорьевну из автобуса на руках. Еще кто-то помогает вытащить из автобуса сложенную пополам инвалидную коляску.

Лена везет Галину Григорьевну по сумеречному гарнизону. На новогодней елке горит звезда, мерцают гирлянды. Галина Григорьевна что-то говорит, Лена нагибается к ней, чтобы расслышать. Кивает. И вот она уже везет свекровь по обледенелой дороге мимо сараев и гаражей, мимо заснеженных огородов, мимо дымящих цехов к причалу — туда, где она стояла, впервые услышав об аварии.

Лена и Галина Григорьевна на причале. Откуда-то из-за горизонта то и дело появляются вертолеты. Один, другой... — спасательные работы ведутся в полную силу.

Лена кутает Галину Григорьевну в шаль. Включает телевизор и уходит на кухню. Галина Григорьевна слышит, как Лена там включила воду, как застучал нож по разделочной доске, как звенит посуда... Телевизор Галину Григорьевну мало волнует. Она осматривает шкаф, из-за дверцы которого торчит рукав шерстяного свитера.

Галина Григорьевна подъезжает к шкафу, дотягивается до рукава и тянет его на себя. Дверца раскрывается, свитер падает вниз, а за ним высыпается и целая гора скомканных бумажных листов. Все это валится на пол перед Галиной Григорьевной: забытое, испорченное, спутанное — будто на свалку отнесли. Галина Григорьевна с трудом поднимает одну из смятых бумажек, расправляет ее и видит рисунок Павла: выглядывающая из морских пучин подводная лодка, на покатой поверхности которой бесстрашно танцует молодая пара, а вокруг бьются волны, сверкают брызги...

Лена входит в комнату и застывает. Галина Григорьевна поднимает на нее глаза.

Г а л и н а Г р и г о р ь е в н а. Это ж он для тебя рисовал.

Щелк! Снова все погружается во тьму. Тишина. Потом привычные шорохи в подъезде.

Л е н а. Это свет отключили. Вы не пугайтесь. Я сейчас свечу зажгу.

На ощупь идет на кухню, шарит в поисках свечи. Но свечи нет. Нет ни на подоконнике, ни на обеденном столе, ни в шкафчике. Лене вдруг становится немыслимо, невыносимо страшно. Как в вязком кошмаре, она шупает стены. Кое-как выбирается из кухни. В прихожей мучительно ищет входную дверь. Наконец находит, хватается за ручку, но входная дверь вдруг оказывается дверцей шкафа. Галина Григорьевна сидит посреди комнаты — невидимая и всевидящая — и неотрывно смотрит на Лену сквозь темноту. И некуда деться от ее взгляда, от ее присутствия.

Л е н а. Не для меня!

Но Галина Григорьевна молчит. Молчит и смотрит. Пространство скомкалось. Прихожая наплыла на гостиную, и Лена, уже не понимая, где она, сшибла стеклянную вазу, скрип-

нула рукой по зеркалу, холодный телефонный провод обмотался вокруг ее ноги... еще шаг, и телефон громыхнул с тумбочки вниз, пронзительно звякнул, и стало слышно, как его части рассыпались по полу.

Л е н а. Галина Григорьевна, не для меня!

Молчание.

Лена плачет все больше и громче. Идет на ощупь, наконец спотыкается об инвалидную коляску, падает и утыкается лицом в жесткие колени Галины Григорьевны.

Л е н а. Простите меня.

Она плачет отчаянно, совсем как ребенок, и вдруг чувствует, как мягко опустилась на ее голову рука — опустилась и гладит. Комната вдруг осветилась мягким зелено-голубым светом. Сначала едва заметно, потом все ярче и ярче свет освещает Ленину склоненную голову, руку Галины Григорьевны, вещи Павла. Лена поднимает глаза, смотрит в окно и замирает.

Лена открывает дверь подъезда и выкатывает Галину Григорьевну на улицу. Над гарнизоном мерцает небывалой красоты северное сияние. Двери других подъездов открываются, из них выскакивают люди, одетые наскоро, кое-как. Рядом с Леной и Галиной Григорьевной оказываются и беременная Аня, и Валентина Ивановна с дочкой, и Кирик в шапке-ушанке и с перевязанным горлом, и Зоя, и Марина стоит там же, неподалеку. Сине-зеленое свечение играет высоко над завороженными людьми. Они смотрят на волшебное сияние, не в силах ни говорить, ни даже плакать. Впервые в своей жизни они знают, что они не одни.

АНДРЕЙ МИГАЧЕВ

VHS

1

Допустим, сегодня четверг, вечер и ты пьешь водку. Четверг у тебя — конец рабочей недели. Потому что идиотский еженедельник сдается именно в четверг. А ты в нем работаешь. А дома у тебя жена. И тебе идти домой. А ты уже пьяный. И с женой ты живешь давно. Лет двадцать. И выходила она за молодого и подающего надежды режиссера. Красавицей выходила. А домой сейчас придешь ты — помятый, пожилой, неинтересный даже секретаршам в издательстве кинокритик. Даже поговорить — неинтересный. Пишешь хорошие рецензии на хреновые фильмы, выходящие в ближайшие выходные.

Кому ты нужен, тихий алкоголик? Напивающийся каждый четверг один в недорогом баре, для того чтобы заглушить страх. Перед увольнением. Перед тем, что твое никому не нужное мнение о тупых фильмах отдадут писать другому. Причем мнение останется тем же самым, хотя тебе скажут: «Прости, мы все знаем: ты хороший парень, но у редакции большие планы на эту тему. Нужен новый, свежий взгляд». Тьфу. Кому он, интересно, нужен? Люди давно привыкли ходить в кино, для того чтобы убить вечер. Вместо того чтобы писать друг другу письма, вместо того чтобы читать книги, вместо того чтобы ходить в гости. Вместо. И никогда — за чем-то. Кино умерло. Кому он нужен, это новый взгляд? Люди и сами всё знают.

Кому ты нужен? Только жене. Поругаться. Покричать. Поплакать. Ты вот можешь пить один. Ну, потому что не с кем. Привык. Да и платишь только за себя. И можешь пить что-то самое дешевое, и никому это не будет интересно. А жена — нет. Ей нужна публика. Для выражения своей ненависти. Или нет — усталости. Или нет... в общем, не знаю, почему она всегда кричит, плачет, а потом ложится спать. И ты ложишься тоже. И последнее, что она тебе говорит: «Чтоб ты спал в другой комнате, а то воняет этой русской водкой».

Ой. Люди на тебя смотрят. А это ты, оказывается, сам с собой разговариваешь, когда идешь. Ха. Еще подумают, что ты одинок.

Встань на секунду. Поднять голову вверх, посмотреть на первый в этом году снег, подставить ему лицо. Падающим снежинкам, тающим на веках, щеках, лбу, — как в детстве. Они — падают откуда-то сверху, словно звездная галактика, и всегда кажется, что они летят из какой-то одной точки.

Хе-хе. Снежинки, вы галактика! Падающих холодных звезд. Эх вы!

Так вот. Встал ты, а тебя толкнули. Извинились. Молодой репортер из твоего еженедельника. Такой бодрый румяный хлопец, кровь с молоком, но одетый под бледнолицего ночного жителя городского центра — щеголя и стилягу.

— Ты не слышал?

— Куда ты так летишь?

— В редакцию. Ты что, не слышал?

— Чего?

— Дом упал! Жертвы! Сотни жертв.

— Не, не слышал.

Ты делаешь вид, что тебе интересно, а по улицам мчатся куда-то, нарушая твои интимные отношения с тающими звездами, машины. Ну такие — с мигалками, с визгом...

— Действительно, — говоришь ты, — что-то случилось в этой серии. Перипетия. А ты что не по погоде так? Сам весь взмыленный, распаренный — а если честно, просто потный — и бежишь под снегом, да еще с бутылкой в руках. Дай-ка ее сюда!

И забираешь бутылку. И почему-то вгоняешь парнягу в краску.

— Сам не пойму. Она у меня в руках была, когда сообщили. Я и побе-

жал. Прямо с ней. Я тут рядом был. В... в стрип-баре, в общем.

— А, — говоришь ты. — Простудишься.

— Слушай, я побежал...

Он хлопает тебя по плечу и в пиджачке, с потной шеей и хорошо уложенными — то есть в наше время это называлось «взрыв в курятнике», а сейчас «хорошо уложенные» — волосами побежал. Через галактику. Неестественно это как-то все. Да и хрен бы с ним.

«И что сейчас пьют? — понюхаешь ты горлышко, перед тем как выкинуть бутылку в урну... — О! Хорошие напитки». Да и допьешь ее тут же. Ну, потом, конечно, немного более тщательно и аккуратно, чем, наверное, принято, положишь ее нежно так в мусорный бак...

И пойдешь себе.

2

Придешь ты домой. Откроешь дверь. И да. Бежит к тебе жена. Сейчас орать начнет. А она к тебе подбежит. Схватит. Понюхает, конечно. Обнюхает, как крыса сыр в мышеловке.

И вдруг!

— О! Какие-то хорошие напитки пил? Ты слышал, что случилось?

Хм. Есть, от чего удивиться...

— Да. Дом упал!

— Упал! Взорвали, наверно! Жертвы! Кровь собирают! Кровь нужна! Я сейчас сдавать пойду. Наша мэрша только что обратилась к жителям... Она на этом деле, понятно, себе рейтинг сейчас перед выборами захочет поднять. Конечно, ей повезло — сейчас все внимание будет к ней. А она, деловая такая, уже посоветовалась небось со своими агентами, и поведение у нее правильное, нашим тупым избирателям понравится! И прическу успела сменить. Собранная, типа серьезная... Так ведь она и выборы выиграет!..

Ля-ля-ля-ля-ля-ля-ля-ля-ля... — трындит жена.

И правда — собирается! Прям вылезает из своих теплых пижам и мажется, что маляр, толстыми уверенными слоями краски, одевается в одежду стиля «пусть уже не первой молодости, но все еще очень тонкой натуры» и целует! Вы слышите! Целует тебя в щеку! Уходит куда-то в ночь! Сдавать кровь! Какую-то кровь куда-то сдавать свою холодную. Нет. Холодная — это звезда. А кровь — остывшая.

— Я в комнате лягу?

— Куда? Да ложись, где хочешь, в спальне ложись. Только разденься!

И убежала...

3

Ты сидишь на диване где-то в углу. А телевизор стоит, как памятник на постаменте. Как памятник генералу, или греческому олимпийцу, или — как любой бюст не всякого там человека. И ты ищешь пульт, чтобы переключить эти одинаковые всегда, как мои «критические» статьи, новости. На которых, действительно, собранная, хорошо причесанная мэрша очень правильно чего-то говорит, и глаза серьезные и внимательные, и она... О! Она знает, что делать! Она сейчас быстро со всем разберется. Конечно! Обращается к своему народу. Как же. «Мы все одна семья». Ну да, конечно.

Где же этот пульт? Куда эта мм... моя жена, короче, его дела?

А мне теперь ходить, как идиоту, по всей квартире его искать. В ванной нет. На полу нет. Около телефона — нет. Придется, как дураку, сесть перед самим телевизором и вручную щелкать эти идиотские каналы. А их десятки. И везде эти экстренные выпуски. О! Чудо. «Последний наряд» Хэла Эшби. 1973 год. Большая роль Николсона. Еще до формановской «Кукушки». Отличное кино. Сейчас они будут сосиски жарить. Хороший фильм. Снял же Эшби хоть один хороший фильм...

4

Мэрша, отлично сохранившаяся, с открытыми и волевым лицом политика женщина, кидает взгляд на телевизор, где она же на фоне каких-то дымящихся развалин дает интервью репортерам.

Сейчас она в автобусе городской администрации, где на столе разложены какие-то карты и схемы.

— Почему тут посторонние? — спрашивает она, когда туда заходит.

Все присутствующие переглядываются в поисках постороннего.

— Да не здесь, — говорит она устало. Там. — Она кивает головой. — Слишком много на завале людей. Мешают друг другу. Оцепите периметр.

— Уже сделано, — перебивает ее человек в форме.

— Не перебивайте! — срывается она вдруг на военного и тут же, справившись с собой: — Выведите всех гражданских лиц. Они могут сами повредиться. Организуйте желающих помочь — в больницы направьте. В пункты приема крови. Дайте сообщение, что мы просим не ездить на личных машинах в центр города. Тут остаются только те, кто профессионально должен этим заниматься. Всех остальных ближе, чем на квартал, не пускать. Есть хоть какие-то шансы найти живых? — обращается она к пожилому человеку небольшого роста и невыразительной внешности, с трудом находя его взглядом в углу фургона.

— Нет, — блеснув очками, отвечает тот. — Данный тип постройки здания не предполагает при подобном разрушении наличия пустот, в которых могут остаться живые люди... Он более устойчив при сейсмическом воздействии.

— Но вид надо делать! — категоричен молодой советник.

Дают ей трубку.

— С вами будет говорить президент.

— Здравствуйте! Чем помочь? — сразу по делу начинает разговор президент.

5

На завале чьи-то руки перебирают хлам, среди которого иногда попадаются предметы. Фотография. Флейта кену. Фен, совсем целый, очки и кусок головы с волосами. Кто-то поднимает пакетик, трогательно перевязанный бечевкой крест-накрест. Старая газета вместо обертки. 1980 год — стоит дата.

Поднявший сверток уносит его с собой...

6

Мэрша идет по краю завала. Ночь. Прожекторы освещают части бетонно-кирпичного хаоса. Падает снег.

— Что это? — спрашивает она, увидев, как военные обыскивают нескольких задержанных человек.

— Мародеры! — отвечает человек в форме и показывает на задержанного с какими-то неповрежденными вещами.

Лицо женщины становится на секунду растерянным.

— Что?

— Вещи выносили!

Чуть поодаль стоит кучка мародеров.

— Уф! — выдыхает женщина. — Люди, люди!

— Ничего не докажем: адвокаты скажут, что выносили вещи, желая их спасти, — подсказывает из-за правого плеча кто-то из консультантов.

— Так расстреляйте их на месте! — резко говорит она. И осекается, замечая, что ее снимают. Но тут же продолжает: — Или сделайте так, чтобы доказали обратное! Свинство какое... — добавляет уже непонятно по поводу чего.

Журналистка, стоящая рядом с микрофоном, и оператор с камерой, по пятам идущие за мэрской свитой, успевают это снять.

7

Новостной выпуск.

Журналистка в кадре. Лицо ее серьезно, бровки нахмурены.

— Случившаяся трагедия, безусловно, заставит нас всех измениться, поменять свое отношение к происходящим событиям. И те из них, что казались нам до того незначимыми, вдруг приобретут совершенной иной вид, а то, что мы считали прежде важным, потеряет свое значение.

«Так расстреляйте их!» — врезка жесткого лица, выдранная из контекста.

— Черт! — ругается мэрша.

Все в кабинете за столом. Идет совещание.

— А по-моему, хорошо! — говорит молодой консультант. — Избиратель хочет видеть жесткое правление и жестких людей в подобных ситуациях, надеясь на то, что они обеспечат порядок.

— Я не про это. А про то, что постарела. Лицо было несимпатичное.

Гримаса, а не лицо... — отмахивается мэрша. — Так! Я прошу тишины!

Все замолкают.

8

— А кому это все? И куда это девать?

— Если будут инициалы или возможно доказать право собственности, отдадим владельцам или родственникам. Там, на фотографии, есть подпись?

— Есть.

Люди в спецодежде разбирают конфискованные у мародеров предметы. Сверток, перевязанный бечевкой. Человек разворачивает. Видеокассета.

— О! Видеокассета.

— Да... Давно таких не видел. Как ее посмотреть? Надо узнать, есть ли видеомагнитофон у кого-то. Попроси в технической службе.

— Ок.

9

— Что по телевизору?

— Пресс-конференция. Смотри, как расфуфырилась. Курица!

По телевизору идет вечер, посвященный памяти погибших при теракте. Видеокамеры. Фотоаппараты. Скорбные лица и торжественные речи.

— А что это сегодня трезвый? Сегодня же четверг.

— Меня уволили.

— Все-таки уволили?

Пауза...

— Да ну их. Твой дурацкий еженедельник. И, вообще, засиделся ты там. Давно хотел написать сценарий.

— Я давно не писал сценариев.

— И пьесу хотел написать. Ну. Не переживай.

— Я не переживаю.

— Не переживай. Милый мой. Ну ты что? Это же только работа. Кроме того, я работаю. У меня все хорошо. Меня повысили.

— Тебя повысили?

— Да. Полгода назад.

Пауза...

— Я все хотела сказать, но чего-то забыла. Прости. Ты переживаешь?

— Не знаю. Все время этого боялся. А теперь — если ты не переживаешь, то я тоже. Я из-за тебя боялся.

— Дурачок. Посидишь дома. Будешь готовить мне ужин. Я буду приходить и есть. Будешь писать. То, что думаешь. Нормально.

— Я... Может, тебе меня бросить? Зачем я тебе такой нужен?

— Какой «такой»? Ты хороший. Да и поздно тебя бросать.

— Ты всегда кричишь на меня.

— А ты со мной никогда не разговариваешь. Смотри. Смотри... — Она показывает на телевизор. — Из всего делают предвыборное шоу.

— Тебя, правда, повысили?

— Правда.

— А почему ты мне не говорила?

— Я тебе костюм новый купила. И пальто. Хотела сказать. А ты опять пришел пьяный. И сел смотреть этого... «Андалузскую собаку».

— «Андалузского пса».

— Какая разница? Тем более что я перепутала. Это были «Ночи Кабирии».

— Я тебя люблю. Такой.

— Чего-то мне тебя так пожалеть хочется. Мальчик мой. Боялся из-за этой дурацкой работы...

Она садится рядом с ним, ворошит его волосы. Целует.

10

Пресс-конференция. Все в траурном. Мэрша вручает сохранившуюся фотографию плачущему вдовцу, собственно, на этой фотографии он и есть.

После официальной части вечер памяти становится похож больше на светский раут, где решаются дела.

Молодой консультант с встревоженным лицом пробирается через толпу. В руках папка.

Мэрша разговаривает о чем-то в компании генералов.

— Здравствуйте! — здоровается со всеми, улыбаясь не к месту лучезарно, молодой консультант. Он вежлив и всегда производит хорошее впечатление. Наклоняется к мэрше. — У нас проблемы.

— Что там? Может обождать?

11

Комната. Из-за закрытых дверей доносится шум.

— Ну что там у тебя?

Консультант молча протягивает ей папку.

Она открывает ее. Смотрит. Перебирает какие-то фотографии.

Консультант докладывает:

— Мне передали ее только что. Устно сказали, что такую же отдадут нашему милому конкуренту. Я сказал, что фотомонтаж, естественно. Но у них есть кассета. Они докажут, что это не фотомонтаж. Это очень плохо. Откуда они взялись?

Он смотрит на мэршу. В комнату заходит небольшого роста пожилой помощник.

— Что там?

Мэрша садится на стул. Подпирает лоб руками. Потом протягивает ему папку. Он ее берет, открывает. Перебирает фотографии.

— И что? Какая-то порнуха. Плохого качества. Что случилось? Эта барышня... Ух ты. Совершеннолетняя, я надеюсь. Это кто? Племянница?

— Это я.

— То есть?..

— Лет двадцать пять назад.

— Откуда они взялись? Что это за парень с тобой? Кто их передал? Что они хотят?

Отвечает ему молодой консультант:

— Денег. Кто больше даст, тому и отдадут. Это все условия.

Мэрша смотрит в окно.

12

Начало 80-х годов.

Комната парня. Он возится с VHS-камерой. На стенках — обложки от винила. «Металлика». «Пинк флойд». «Дип пёрпл».

— Мать твою! — доносится со стороны кухни.

На кухне полно немытой посуды. По столу ползет таракан. Она страшно боится тараканов. Она только что приехала. Еще стоит с сумкой.

— Мать твою! — Она подбегает к двери, открывает. — Ты что, совсем обалдел?

— О! Привет! Когда приехала?

— Только что!

— Я не слышал!

— Я же тебя просила мыть посуду! Ты что, не понимаешь, они у тебя пешком там ходят!

— Кто?

— Тараканы, кто!

— Ну извини, я не знал, что ты приедешь!

— При чем тут «не знал»? Мы же договаривались. Если ты водишь сюда своих девок, два условия: я должна отсутствовать...

— Тебя и не было...

— ...И второе: пусть они убираются! Черт возьми! Водишь каких-то марамоек, заставляй их посуду мыть!

— Ну чего ты разоралась? Я сейчас помою!

— Не сейчас, а сейчас же! Или ищи себе новых соседей!

— Зануда, ты можешь подождать полчаса!

— Не могу! Не собираюсь ждать! Если мы делим квартирную плату, то ты обязан уважать во мне человека! Хочешь срать у себя в комнате — сри прямо тут. Но заботься о том, чтобы в коридоре не пахло.

— Ты такая грубая. Как ты разговариваешь!

— Я разговариваю, как хочу!

— Истеричка!

— А ты... подонок!

— Почему ты меня оскорбляешь?

— Там на кухне неделю не мытая посуда. Там пол липкий. Там тараканы! Всё! Я уезжаю. С квартирной хозяйкой сам договаривайся!

— Да ладно, не ори! Прости меня. Пошли... Я все помою.

13

Кухня. Он уже моет пол. Она сидит в халате, курит. Разговаривают вполне мирно.

— Ну как дома? — спрашивает он.

— А! — отмахивается она. — Все то же самое. Встретила своих бывших друзей.

— Друзья не бывают бывшими.

— Бывают, бывают. Все так же пьют пиво. Все те же разговоры. Все тот же ленивый воздух. Все та же провинциальная внимательность к незначительному. Тихо. Мирно. Скучно. Бесполезно. Ходила на дискотеку. Встретила своего.

— Ну и как? Перепихнулись?

— Ой... Третий год пошел, как он в мореходку собирается поступать. Не могу поверить, что это он. А я его любила.

— Да он всегда такой был. Ты изменилась.

— Ну, наверное. Ты в институте был?

— Был.

— Как там?

— Первокурсницы.

— Ты посмотрел?

— А вот посмотрел. У тебя послезавтра занятия начинаются. Со второй пары. Я, кстати, свои не посмотрел, забыл. А у тебя посмотрел.

— Молодец. Мама тебе варенье передала. Все считает, что ты мой парень.

— Спасибо.

Звонок.

— Это ко мне.

— Фиг тебе. Я уже дома.

— Но я же не знал...

— Ладно. — Она встает, уходит в свою комнату. — Только тише. Я спать буду.

— Ага. Давай.

Он ее чмокает в щеку.

— Ты лучшая. Лучшая соседка.

— А ты все равно болван и грязнуля. Стой. Нос вытри. Сопля торчит. Бабник, тоже мне.

— Угу. Спасибо.

Она уходит к себе.

Он открывает дверь. Там девушка.

14

Ее комната. На стене висит стройотрядовская куртка с множеством нашивок. Телескоп. Рюкзак. Книжки.

Тихо. Она встает с кровати. На цыпочках подходит к двери. Ничего не слышно. «Ой-ой-ой...» — вдруг доносится из коридора. Она ложится в кровать. Накрывается подушкой.

15

Кухня. Утро.

Она, заспанная, варит себе в турочке кофе. Выкидывает мусор из пепельницы в мусорное ведро. На ведре висит презерватив.

— Твою мать! — орет она. Берет презерватив и идет в его комнату. Пинком открывает дверь. — Ты совсем уже...

В комнате никого нет. На полу валяются пустые упаковки от презервативов. Она замолкает, идет на кухню, выкидывает презерватив...

16

Журналистка и парень, который разбирал вещи, найденные на месте крушения дома.

Она показывает ему запись, сделанную на траурном вечере. Вот подходит молодой консультант. Вот они уходят в комнату. Вот они выходят оттуда. Вот их лица.

Парень спрашивает:

— Ну и что они там решили?

— Откуда я знаю. Ты что, струсил?

— Нет. С чего ты взяла?

— Да вижу. Руки трясутся.

— Это просто от волнения. Я волнуюсь! Это серьезное дело! Понимаешь!

— Ну и успокойся.

— Надо было просто продать!

— «Просто продать», — передразнивает она. — А ты у нас слышал про ценообразование...

— Это ты у нас умная. При чем тут ценообразование.

— А при том. Цена появляется в результате конкуренции.

— Это опасно.

— Все опасно! По улицам ходить опасно. Сидеть в своем собственном доме тоже опасно, как выясняется. Он может в любой момент рухнуть. Жить вообще опасно. Можно заболеть нехорошей болезнью, можно переходить улицу и попасть под машину.

— Это ты зачем все говоришь?

— А затем! Я предпочитаю осознанный риск. Риск, который зависит.

— Надо было просто продать — и всё. Они все равно это не смогут использовать. Это запрещено законом.

— Они и не будут это сами использовать. Они отдадут кому-то. Это поместят в Интернете. На сайте, который будет принадлежать девяностолетней бабушке, лежащей в реанимации. И все будут заходить. И смотреть. Сорок три минуты очень интересного зрелища. Реального. С известными участниками. Будут ходить, чтобы позлорадствовать, дрочить, посмеяться, вспомнить молодость... — не важно, зачем. Но будут. И все будут довольны. И избиратели, и бабушка в реанимации, которая получит деньги, и конкуренты на выборах — все.

— Все равно это опасно. Могут узнать.

— Да. Это опасно. И это здорово, что опасно.

— Ты ничем не рискуешь.

— В чем дело? Не хочешь быть в деле — не вопрос. Давай кассету. Ты ничего не видел, ничего не слышал. Ничего не знаешь и не получишь денег. Зато будешь спокоен.

— Ты пытаешься мной манипулировать.

— Но ты же сознательный человек. Ты это видишь. Оценивай риски. Я и не скрываю. Мне проще иметь дело с тобой, чем искать кого-то еще. Я тебя не заставляю рисковать. Ни в коем случае. Это либо осознанный шаг, либо вообще не надо никуда шагать. Давай кассету.

— Она моя!

— Ну и распоряжайся ею.

— Я вообще могу ее уничтожить — и всё.

— Давай... Ты зачем мне ее показал? Хотел денег? Ты их получишь.

— Мне не интересно все это...

— Тебе не интересно рисковать.

— Всё! Всё! Я ничего не хочу. Забирай! Это была ошибка! Держи ее. Я ничего не знаю и знать не хочу.

— Тряпка. Так всю жизнь и проживешь. В конуре. Как собака. Будешь хвостом вилять, когда тебе кость бросят. Жирную, мясную. Будешь жиреть потихоньку. А когда-то могут и не бросить. Возьмут и не бросят. Надоест им просто.

Она убирает кассету в сумку. Уходит.

17

Мэрша и помощники-консультанты совещаются.

— Как его звали?

— Я не помню... Что вы уставились? Я не помню. Мы жили в одной квартире. Все звали его ВХС. Я искала комнату, а его сосед уехал. И ему нужно было найти кого-то, с кем делить плату за квартиру.

— Он что, не представлялся?

— Да кому тогда было интересно, как кого зовут? В лучшем случае, по именам. Да и ты что, паспорт будешь требовать?

— Вы долго жили вместе?

— Да не жили мы вместе! Четыре или пять месяцев. У нас не было с ним никаких отношений. Мама однажды приехала, нагрянула — проверить, как я живу. Он дома был. Она решила, что это мой парень. Обычная история. Ты должен помнить те времена! — говорит она своему пожилому консультанту.

— Нет. Я на двадцать лет старше.

Молодой включается в разговор:

— Ладно. Не важно. Он хранил кассету все это время, он хочет тебя шантажировать! Мы не знаем, как его зовут, мы не знаем, где его искать. У нас есть несколько вариантов... — Он выкладывает на столе листочки, имитирующие презентацию. — Вариант раз: мы ничего не делаем. Кассета наверняка попадает к нашим милым конкурентам, которые покупают ее через подставных лиц и размещают где-нибудь в Сети. Никакой связи никто никогда не обнаружит. Но все будут ходить и смотреть. Вариант два: мы заявляем в полицию. Первое, что делает полиция, — накладывает гриф секретности. Второе, что делает полиция, — тут же сообщает об этом журналистам. Идет слух. Тем более что несколько фотографий у них есть. Они, журналисты, их рано или поздно получают... далее — вариант раз. Вариант три: мы выходим на контакт...

Пожилой перебивает его:

— А если это подстава?

— Мы не сами выходим на контакт, мы это поручаем третьему лицу, связь которого с нами никогда не будет очевидной. Настолько, насколько вообще это можно гарантировать. Такого человека у нас пока нет, но мы обгоняем события... Вариант четыре: на вариант четыре у нас нет времени. До выборов не так много. После выборов эта кассета не имеет никакого значения.

— У меня есть его фотография, — вдруг говорит мэрша.

— Кого?

— Соседа.

Консультанты в один голос:

— Так что ты молчишь?!

— Давай!

— Что давай? Идиоты! Она лежит в этой папке.

Она показывает пальцем на папку, лежащую на столе.

Они перебирают фотографии. Действительно. Там есть его лицо. Он стоит на руках. Вверх ногами. Голый.

— И кого мы будем спрашивать? — говорит молодой консультант. — Не видел ли кто-нибудь этого человека двадцать пять лет назад?

— Общие знакомые? — предполагает пожилой.

— С ним спала Мария Шагель, — вдруг говорит она.

— Мария Шагель?!

Они изумлены.

— Да. Я видела ее пару раз. Она приходила к нему. Что вы так удивились? Может, она знает, где он сейчас?

— Вот это новости... — говорит пожилой. — Я вообще не думал, что она с кем-нибудь спала.

— Я думал, она в монастыре каком-нибудь. С ее-то набожностью! Прямо в разгар карьеры! — недоумевает молодой.

— Ничего не в разгар, — говорит мэрша. — Когда она начала стареть, ей несколько лет не давали никаких ролей. Потом климакс... Да какая разница?

— В общем-то, действительно, никакой.

— А почему он тут стоит на руках?

— Мне нужно это вспомнить?

— Да нет. Не в этом дело. Нужно как-то объяснить, что другой фотографии у нас нет...

— Вот как-нибудь и объясняйте. У вас хорошее образование.

— А где это было? Может быть, сохранились какие-нибудь записи аренды квартир?

В кабинет заходит молодой человек!

— Мама! У нас совещание?

— Да, э... заходи.

— Что-нибудь случилось?

— Нет. Обсуждаем планы выступлений.

— И почему без меня? Я уже не участвую в твоей кампании?

— Участвуешь. Тебя не было.

— Я был в кафе внизу.

— Ты был на лекциях?

— Мама!

Советники собирают свои папки.

Мэрша пишет что-то на листочке.

— Это адрес.

Она отдает листочек пожилому.

Он смотрит на адрес, поднимает вверх бровь. Пододвигает бумажку молодому, не в силах скрыть свое удивление.

18

Они выходят на парковку автомобилей.

— Это не может быть как-то связано между собой? — спрашивает молодой.

— Что «это»?

— Кассета и это. Ну, разрушенный дом.

— Я не знаю, связано или не связано. Я знаю, что все, что кажется случайным совпадением, таковым чаще всего не является.

— И что нам надо делать? Есть кассета. Есть разрушенный дом. В котором наша шеф, оказывается, когда-то проживала. Это очень странно выглядит. Это опасно выглядит.

— Не думаю, что нужно делать какие-то лишние умозаключения. Как плохо я говорю!

— В каком смысле?

— В прямом. Если послушать свою собственную речь со стороны, должно стать стыдно.

19

Журналистка и ее подруга.

— Мужики называется. Амеба. Инфузория. Одноклеточное.

— Зеленая простейшая водоросль.

— Да. Химе... Хаме... как она, черт, называется?

— Кто?

— Водоросль эта.

— Не помню.

— Да. Вот. Боится он.

— Чего ты делать будешь?

— Выведу их на чистую воду. Я буду живцом. А меня будут все искать, а я всех обману. Потом все опубликую и прославлюсь.

— Ясно.

— Ну а ты куда?

— Я улетаю завтра. Буду плавать с белыми акулами.

— Это не опасно?

— Конечно, опасно. Зато здорово.

— Будь хоть как-нибудь с ними осторожна... их, я слышала, осталось немного.

20

Допустим, ты идешь с рюкзаком вдоль небольшой красивой речушки. Допустим, ты нашел место. И красивое. И удобное. С одной стороны — холм. С другой — пляж, с третьей — тихая заводь. И ставишь ты палатку. И налаживаешь удочки. И надуваешь надувной матрац. И наступает вечер. И ты разводишь костер. И делаешь себе на палочке жареную сосиску... И смотришь на звезды. И достаешь ноутбук. Открываешь новый файл. Пишешь первую строчку: «Сценарий»... Нет, пишешь: «Пьеса»... Нет, удаляешь это все и пишешь: «Мир-иллюзия. Летом 1980 года...»

Ты слышишь писк комара... А когда он прекращается, это еще хуже. Потому что комар уже сел на тебя и сейчас начнет сосать твою кровь...

Ты бросаешь свой ноутбук, по светящемуся экрану которого ползают ночные мотыльки, и идешь копаться в рюкзаке. Находишь фотографию своей жены и не находишь средство от комаров. И понимаешь, что в палатке их уже очень много... Турист ты хренов.

21

Утро встречает тебя нерадостно. Моросит дождь. Ты с опухшим от покусов лицом, со слезящимися от дыма глазами сидишь злой, потом встаешь, отчаянно машешь руками, пытаясь отогнать эту зудящую сволочь. Потом зло кидаешь все в рюкзак, вылезаешь наверх на бугор и топаешь, весь промокший, злой, в мокрых ботинках, по грязной глинистой почве. Ты идешь по дороге, которая вчера была сухой, живописной и красивой. А сейчас напоминает жидкое... и ты, конечно, падаешь. И катишься вниз по скользкому склону, и рюкзак хлопает тебя сверху по голове.

И ты, словно у тебя накопилось за всю жизнь, рассмотрев свой опухший голеностопный сустав, орешь во весь голос. Матом. И материшь всех подряд, кого только можешь вспомнить...

И кричишь, что ты ненавидишь эту е** жизнь. И этот е** мир. И эту е*** иллюзию. И всех е*** людей, и этих е*** москитов, и Самого за то, что Он их сделал.

А потом сидишь. И плачешь. Потому что у тебя промокли сигареты.

22

Мэрша в ночной рубашке идет из кухни к себе в спальню.

Муж спрашивает ее:

— Как день?

— Отлично.

— Какие новости на фронтах предвыборной борьбы?

— Все прекрасно.

— Что-то случилось?

— Почему ты так решил?

— Как тебе сказать? По выражению твоего милого мне лица. Я все-таки твой любящий муж. Если ты не забыла.

— И какое, интересно, у меня выражение?

— Да черт с ним, с выражением. Ты о чем-то думаешь весь вечер. Последний раз ты так думала перед тем, как сообщить мне, что ты беременна и, по всей видимости, от меня. Этим обалдуем — нашим сыном.

— Стоит пошутить один раз в молодости, — говорит мэрша, выключая свет, — до старости будешь расплачиваться. Я имела в виду тогда, что больше не от кого, потому что ни с кем больше я не встречалась. И не потому, что ты такой красавец и молодец. Ты всегда был таким же обалдуем, как и наш сын. А потому, что у меня не было времени. И ты прекрасно знаешь, что я имела в виду, тебя просто уязвляет, что я никогда не сюсюкала с тобой и не признавалась в горячей любви.

— Так случилось чего или нет? Прости, я волнуюсь за твое переизбрание. Если ты будешь сидеть дома, я гораздо раньше умру.

— Это почему же?

— Потому что если у тебя выходные каким-то чудом, то уже к вечеру первого выходного ты совершенно невыносима.

— А-а. Завел свою песню о том, как тебе тяжело живется, бедненький... Ну давай, давай.

— Ты ответишь мне на вопрос? Хотя бы из вежливости? Что случилось?

— У меня такое лицо, как ты выразился, потому что... я весь вечер вспоминала. Кое-что.

— А по поводу? Может, я помню?

— Ты не помнишь. Это по поводу этого несчастного дома.

— А-а...

— Не сопи, пожалуйста.

— А? Ага...

Муж повернулся к ней спиной. А она еще долго лежит с открытыми глазами...

23

80-е годы.

Она стучится в его дверь.

— Ты тут?

— Заходи. Опять я чего-то натворил? Слушай, не ори на меня, пожалуйста, я тебя очень прошу. Ты только постучала, а я уже весь съежился. Ты так кричишь — меня всегда пробирает.

— Единственное, что есть в тебе хорошего, — она заходит в его комнату и плюхается на кровать, — то, что ты красиво говоришь. У меня, наверное, какая-то слабость на уши.

— Ты плохо слышишь? Не пробовала чистить уши?

— Нет. Есть слабые на передок, а я слабая на красивую речь. Ты — болтун. Впрочем, я не за этим. Я уезжаю. Мне дали место в аспирантуре.

— Жалко. Поздравляю. У тебя нет подружки, слабой на передок?

— Нет у меня таких подружек. Но есть один знакомый гомик.

— Тьфу. Даже подружек у тебя нет. Никто и не сомневался, кроме тебя, что ты поступишь в аспирантуру. Зубрила.

— Что это за хрень у тебя?

— Камера ВХС. Новое поколение. Чудо. Слушай, не могу не спросить, а ты вообще когда-нибудь это... ну, трахалась когда-нибудь?

— Конечно.

— А по-моему, ты врешь.

— Конечно, трахалась. Со своим бывшим.

— Ха, точно врешь.

— Откуда ты знаешь? Если я не вожу мужиков... это потому...

— Это потому, что ты не трахалась. Вот сама посмотри, послушай: ты никогда ничего не говорила мне о своем сексе. Ты... Подожди, не перебивай. Ты ни с кем не встречаешься, а ты очень симпатичная и знаешь об этом... Это не комплимент. Это правда. Но! — Он включает камеру и записывает ее, сидящую на диване. — Еще одно. — Он встает и подходит с камерой ближе, снимая ее лицо. — Я никогда не воспринимал тебя как женщину и тут задумался: почему? Ну мы друзья и даже, наверное, близкие, потому что живем долго вместе. Не думаю, что у тебя кто-то есть тут ближе. Я задумался и вот что понял. — Ты девственница. А я их всегда боялся. Как черт ладана. Ну? Отвечай?

— Что ты делаешь?

— Снимаю, как ты будешь врать.

— Почему ты боялся девственниц?

— Отвечай на прямо поставленный вопрос.

— ...Я — не девственница.

— Только мизансцену испортила.

— Я не девственница. Просто мне это не нравится. Не понравилось.

— Давай я у тебя интервью возьму?

— Давай, а ты умеешь?

— Конечно. Чего там уметь.

24

25

26

Она выходит из машины, заходит в здание... И все, кто встречается на ее пути, здороваются и прячут глаза. Она идет все медленнее, внимательно рассматривает снующих туда-сюда людей, и все прячут глаза. И только когда она оборачивается... — резко, специально резко, — она успевает заметить их улыбочки-усмешечки-ухмылочки, которые тут же слетают с лиц.

Секретарь — еще молодая женщина, единственная, у которой всё как всегда. Она встает, здороваясь в приемной с той же самой интонацией.

Мэрша на секунду застывает перед своей дверью, пристально смотря ей в лицо. Та выдерживает.

27

Мэрша сидит за своим столом. Как пришла. В плаще. Телефоны молчат. Секретарь заходит с ежеутренним кофе на подносе. Ставит на журнальный столик около окна.

— Где это появилось? — спрашивает мэрша.

— В Интернете.

— Когда?

— Неизвестно. Сайт — новостной.

— Покажи, пожалуйста.

Секретарь подходит к ее столу, стучит по клавишам.

28

80-е годы.

— Козел он был этот твой.

— Не знаю. Козел он был или не козел.

— А как это — когда девственности лишают?

— Как будто у тебя внутри какая-то ниточка и она никак не порвется. И это больно и страшно очень. А почему ты боишься девственниц?

— Не знаю ни одной, которая бы хорошо отзывалась о своем первом. Не хочу, чтобы меня называли козлом. Я хочу, чтобы обо мне все хорошо отзывались.

— Позер ты. Как у тебя с учебой-то?

— Прекрасно. Поругался с деканом.

— Ты уж как-нибудь закончи институт. Олух. Ладно. Завтра вечером уеду.

Она встает с его постели и идет к двери.

— Постой.

— Чего?

— Давай трахнемся? Раз ты не девственница...

— Вот еще.

Она закрывает дверь. Камера это фиксирует.

— Напоследок, — говорит он в закрытую дверь. — Век тебе бояться, что ли? — И продолжает: — Это было интервью, записанное... какое число-то сегодня? 24 июля в тридцатипятиградусную жару в городе...

Открывается дверь.

— Будет плохо — я уйду.

Она идет и плюхается на кровать. Смотрит в камеру.

— Ты мылся?

— Да. Только что.

— Точно?

— Ты серьезно?

— А что? Испугался?

— Нет. Ты так вот легла тут... Ты так и будешь лежать?

Он переводит взгляд камеры от пальцев ее ног до лица, глаз, пристально на него смотрящих.

— А что надо делать?

— Раздеться как минимум.

Она расстегивает молнию на джинсах, ремень. Стягивает джинсы.

— Странная ты.

— Почему?

— Все обычно снимают сначала верхнюю часть... Как это называется? Черт!

— Рубашка.

— Почему ты решила?

— Потому что ты с этой штукой. Не знаю. Твоего лица не видно. Огонек этот красный. Жарко... какая разница...

У обоих хрипят голоса.

Она лежит голая.

— Тебе не стыдно?

— Нет. Почему-то. Нет, подожди. Не ставь камеру. Не хочу видеть твое лицо.

Она расстегивает его брюки.

— Это правда так приятно?

— Что?

— Ну, когда вас... мужчин... то есть... ну целуют там... здесь?

— Да.

— У тебя стоит?

— Да.

Она стягивает с него трусы. Рассматривает.

— Очень странно все это выглядит.

— Странно?

— Ага.

— Неприятно?

— Да нет. Нормально. Не неприятно. Странно.

Она тянет руку куда-то.

— Я могу снимать тебя, а член почему-то снимать не могу.

— В смысле.

— Не знаю. Не могу снимать член.

— Ну не снимай.

— Я думал, я все могу снять. Но никогда не думал про себя...

— Почему он мокрый?

— Это... это всегда так, когда сильно хочешь.

Она нюхает свои пальцы. Потом привстает... Видно только ее затылок. И слышно, как он стонет...

29

Допустим, ты сидишь в своем любимом баре. Как всегда хмурый. Как всегда молчаливый. Потому что не с кем тебе говорить. И вдруг заходит

она. Слишком знакомая всем присутствующим. Все замолкают. Она осматривается, быстро пробегая взглядом по лицам сидящих и стоящих — и молчащих. Находит взглядом тебя и идет к твоему столику. Спокойная. С достоинством человека, не стыдно прожившего жизнь. Садится за твой столик. И все это видят. И все удивлены еще больше.

— Привет.

— Это не я. Я клянусь, это не я! — говоришь ты, прекрасно понимая, что тебе никто не поверит. — Я не знаю, откуда она взялась, эта кассета. Она в том доме была. Ее, наверное, кто-то нашел, когда он... Это какой-то... Я клянусь, это был не я. Я там жил некоторое время и положил в дымоход, когда его ремонтировали. Я сам не знаю, почему. Думал, может, найдут через сто лет, наверное. Верь мне, пожалуйста.

— Ты ее не стер.

— Нет. Да. Я понимаю. Это все глупо. Если я ее не стер тогда, мне нельзя верить сейчас, но...

— Я читала твою колонку.

— Что?

— Я всегда читала твою колонку. Сама не знаю, почему. Не знала, что это ты под псевдонимом.

— Ты читала колонку, которую я вел?

— Вел?

— Меня уволили.

— А-а... Сожалею. Наверное, нравился язык. Как я сейчас понимаю. И никогда не думала, что это ты. Писал ты какую-то чушь, но очень красиво. Сейчас так уже почти никто не говорит. Тут что, женщинам не принято предлагать выпивку?

— Ты пьешь?

— Нет. Виски-колу. Двойной.

Ты идешь и заказываешь у бармена виски-колу.

— Поверь мне, пожалуйста, — говоришь, возвращаясь за столик.

— Объясни мне. Тебе что, тоже стыдно?

Ты не понимаешь.

— Это, возможно, единственное, что у тебя хорошо получилось за всю жизнь, — снять это дурацкое интервью, как ты его тогда назвал. И тебе тоже за это стыдно? Как всем, кто это с удовольствием посмотрел, а потом шушукался, а потом говорил в интервью, что ему, мол, было стыдно, хотя он не смотрел, конечно? Мы что? Делали что-то такое, чего не делают никогда остальные? Я зря сюда пришла. А ты зря суетился. Да знаю я, и кто ее нашел, и кто ее опубликовал, и кто пытался меня шантажировать. Мне все равно.

— Нет.

— Что нет?

— Мне не стыдно. Мне жалко, что я тебя подвел. И что тебя не переизбрали. Ты была хорошим мэром. И на своем месте. Я слышал, что от тебя ушел муж. Прости меня. Если можешь.

— Да не в этом дело. Я просто хотела тебя увидеть. Не часто о тебе вспоминала все эти годы, честно говоря. Было некогда. Знаешь... Мне хотелось уехать отсюда, когда все это случилось. Подошли студенты. Парень и девушка. На улице. И вдруг попросили прощения. За всех. И я решила остаться. Муж ушел. Сын уехал, зато дочь, которая смоталась из дому, как только научилась курить... теперь живет со мной и мотает мне нервы своей беременностью. И не говорит, от кого. И еще постоянно намекает на то, что увижу вот младенца, пойму, почему не говорит. Хотя, наверное, просто пытается меня позлить. Мне хотелось с тобой поговорить. Я поэтому пришла. Не из-за этого всего. Давно хотелось. Это моя бывшая секретарша узнала, что ты здесь каждый четверг. Уж не знаю, как она это узнала.

— Пойдем отсюда. Я этот гадюшник терпеть не могу, если честно. И я...

— На улице дождь.

— У меня есть зонтик.

МАРИНА САСИНА

Среди рыб, или Лучшие друзья девушки

Я расскажу про синьору Исабель Рентару — ту самую, о которой еще год назад, давясь желчью, тявкали таблоиды по обе стороны Атлантики. Про ту, чьи глаза были скрыты от похотливой ярости фотовспышек стильными фиолетовыми очками стоимостью в один самолет, чьи силиконовые прелести принесли банку, застраховавшему их, столько «зелени», сколько приносят не самые плохие махинации, чьи гламурные фотосессии заставляли самцов разных возрастов и расцветок истекать спермой и чей сиреневый лимузин носили на руках, не давая его белым покрышкам соприкоснуться с серостью асфальта. Так вот, эта блестящая синьора в девичестве называлась Олькой и жила в деревянном бараке, построенном пленными немцами на бывшей оккупированной территории бывшего Советского Союза.

На месте Ольки я бы целыми днями колотилась головой о трухлявую стену барака, чтобы выбить гадкие мыслишки о том, что родилась не в той семье и не в той стране. А она не билась. Не потому, что берегла драгоценную голову, а потому, что ее ум наотрез отказывался признавать реальной убогость ветхого жилища, стоны парализованной матери и многозначительный прочерк в графе «отец». Такие мелочи Ольку не волновали. Она знала: нищета, вонь и убожество — не для нее и не навсегда. Откуда такая уверенность? Олька просто знала, и всё. Так бывает.

Иногда Ольке снилось, что она плавает в зеленом океане среди рыб цвета холодной стали — свободная и безразличная ко всему, как рыба. Она рассказала об этом, когда мы играли во дворе барака в «море волнуется раз». Нам было по восемь лет. Еще она сказала, что когда-нибудь будет жить в удивительном мире, где все счастливы, а если еще нет, то до счастья — лишь крохотный шаг, который можно сделать, не напрягаясь, в любой момент. Этот мир будет совершенен, как океан. (До которого из России, как известно, не допилишь, особенно при Олькиной нищете...) Рано вы позлорадствовали. Я ведь еще не сказала главного. Она была красива.

Нет, не так. Брякнуть, что Олька красива, — значит не сказать ничего, то есть уподобиться молчаливому камню, не способному отличить бриз от тайфуна, если уж говорить о разрушениях. Олька действовала на людей, как стихия: она начисто сносила «крыши» и вынуждала сердца — независимо от пола их носителей — замирать от ужаса, благоговейного, конечно же. Ладно, признаюсь, я ей завидовала.

Не ждите, я не буду расписывать Олькины очи и перси! Вы и без меня прекрасно ее помните, если хотя бы иногда брезгливо полистывали глянец. Ах, неужели этот вид визуального разврата не для вас? Тогда просто поверьте: она красавица. Так все считали. Один мужик попал под трамвай, заглядевшись на Ольку. Когда ему отрезало ногу, он улыбался. Так и быть, не буду врать, он кричал. Но к Ольке это не имеет отношения.

Видимо, запредельная красота сформировала в идеальной формы Олькином черепе скабрезное для советского ребенка мировоззрение. «Лучшие друзья девушки — бриллианты» — до этой истины, элементарной, как амеба, Олька доковыляла своим умом к концу девятого класса, без помощи сладчайшей новоанглийской грезы Мэрилин. Эту скабрезность Олька довела до ума мальчика с лицом Аполлона, которого любила, и тот, не задумываясь, добыл для королевы восхитительные камешки — прямо с прилавка ювелирного магазина. Зарезав сгоряча двух охранников.

Олька повесила на себя это сияющее великолепие и отправилась на променад в сопровождении кавалера. Они успели пройти пол-улицы, и эта половина была ослеплена изысканным блеском ее драгоценностей, лица и осанки. На другой половине улицы стоял автомобиль с синей полосой, из которого ловко выпрыгнули три супермена в сером и защелкнули браслеты на тонких запястьях грабителя. Можете себе представить, даже мусора́, снимавшие с белой шеи Ольки краденые драгоценности, признали, что ради такой крали стоило воровать.

Мальчика забрали в тюрьму, и Олька решила ждать его, сколько придется. Но тот избавил ее от ожидания. Он повесился в камере, не дождавшись суда, — от тоски по Ольке.

После этой истории Олька целый год ни с кем не говорила. Она дала обет молчания в память о мальчике, которого отправила на смерть. Даже в магазине она протягивала продавщице листок, на котором было написано: «Хлеб — 1 б., молоко — 1 б.» Но бриллианты Олька не разлюбила. Не разлюбила и мальчика. Она обнаружила, что без него ее сердце стало твердым и холодным, как алмаз. Самый большой в мире. Как его там? Да, «Куллинан». Олька надеялась, что когда-нибудь этот кусок углерода снова станет живым. Может быть, когда она встретит того, кто не понаслышке знает про настоящих друзей девушки и покажет ей мир ее грез?

После школы Олька завалила вступительные экзамены в университет и устроилась работать в бар, официанткой. Забегаловка стала самым посещаемым местом в городе. Из-за Ольки. Поглазеть на нее приходили все, кому не лень. Ей приносили подарки, а Олька даже не смотрела в сторону дарителей. Это были дешевые парни, фальшивки. Они не подозревали о настоящих друзьях девушки. «Зацепил» Ольку лишь американец, приехавший строить шоколадную фабрику. О, очередная сладкая греза: счастливая семья, щекастые дети на фоне зеленой лужайки, где не гадят пахнущие духами собачки... Шоколадник с ходу предложил Ольке все это, с собой в придачу, и подарил ей фамильное кольцо. Вы уже догадались, с каким камнем? Олька обещала подумать.

В это самое время, пролежав десять лет без движения, умерла ее мать. Олька вздохнула с облегчением и вместе с Джоном упорхнула в Америку. Он на многое готов был ради нее, этот бесцветный строитель, этот шоколадный Джо. Он научил Ольку болтать по-английски и отвел к знакомому фотографу, мечтавшему прославиться. Это было большой ошибкой бедного Джонни. Фотограф действительно прославился — благодаря Ольке. А позже порадовал свой банковский счет достойной суммой, продав с аукциона отпечатки первой Олькиной фотосессии. Аукцион случился недавно, а тогда фотографии Ольки напечатал нереально глянцевый журнал, такой блестящий, что глаза резало, и уже через два дня к красотке явился представитель модельного агентства и предложил контракт на страшно невыгодных для нее условиях. Но Олька плохо знала английский и не разбиралась в финансах. Так в ее жизнь вошел глянец — с его лоском и грязцой.

Олька бросила шоколадника, и его след затерялся на бескрайних просторах Новой Англии. Я слышала, сладкий мужчина еще долго преследовал Ольку, умоляя скрепить их отношения узами брака или — в крайнем случае — вернуть ему матушкино кольцо. Не думаю, что Олька его вернула. Она не любила вспоминать Джона, хотя признавала, что многим ему обязана. А кто говорил, что ей свойственна благодарность?

...Колорит русских трущоб в Америке конца 90-х не ценился, потому был непродаваем, и Ольке пришлось сменить имя на игриво-будуарное — Исабель. Бренд тут же был оценен и приписан к одному небольшому, но очень перспективному модельному агентству. Впрочем, не совсем так. Агентству пришлось перекупить ее контракт, что обошлось, видимо, недешево, но того стоило.

За счет работодателя Олькину грудь накачали силиконом, и ее первобытная красота приобрела несколько излишнюю, зато покупаемую чувственность. Так началось ее восхождение на глянцевую Джомолунгму: улыбающаяся Исабель с альпенштоком и рюкзаком. И с инструктором, а как же иначе? Рядом с ней всегда маячил какой-нибудь белозубый джентльмен, мачо или, в крайнем случае, му-

чачо, бережно поддерживающий ее под задок. То были, как вы уже догадались, дешевые рыцари. В алюминиевых доспехах. А Олька ненавидела фальшивки. И не теряла рассудка, потому что помнила своего мальчика и знала, что ее законный супруг должен быть в сто карат. В крайнем случае, в пятьдесят.

И вот на одном показе, где Олька, разумеется, произвела фурор, некий синьор возник за кулисами. Не красавец, но вполне симпатичен, умен, остроумен, пиджак от Hermes, Patek Philippe и все дела. От него пахло неприлично большими деньгами, и этот деликатный амбре, повисший в воздухе рядом с ароматом его сигары, лишил Ольку покоя. И она, взмахнув крылами, бросилась к огню, надеясь в нем пропасть.

Синьор Рентара с рождения жил на проценты с процентов, от скуки содержал футбольную команду, поскольку еще в детстве родители запретили ему гонять по пустырю консервную банку вместе с детьми прислуги. Пребывая в перманентной меланхолии от бесцельности жизни, Рентара мотался из Европы в Америку, но развлекаться привык в Голливуде. При этом повсюду таскал за собой своих футболистов. Ему нравилось общество парней в белых носках. Поговаривали, что он порнобарон, но это маловероятно.

В общем, Рентара полюбил Ольку. И увесил ее бриллиантами, как невероятно добрый Санта — рождественскую ель в поместье Ротшильдов. Так неоднозначная Олькина красота органично, словно небо с морем, слилась с многогранным мерцанием камней.

И, представьте, синьор женился на ней. И это был его первый брак. Вы не ослышались, принца не преследовала галдящая толпища бывших жен и прелестных деток. По версии прессы, Рентара тихо ожидал в пасторалях родной Испании свою принцессу, не забывая, вероятно, прилюбливать служанок и кухарок, но о них таблоидам неизвестно. Так мир распахнул перед Олькой двери из бронированного стекла.

Но Исабель Рентара не стала счастливой, как ожидала. Не потому, что мечта, воплотившись, утратила недосягаемость. А потому, что Олька обнаружила в себе страшный изъян: она не могла полюбить Санту, как ни старалась. Ее углеродсодержащее сердце помнило мальчика, чья могила заросла травой на захудалом кладбище в России. Тогда Олька купила у S.T.Dupont те самые фиолетовые очки — чтобы муж не заметил мерцающие кристаллы льда в ее глазах. Олька была доброй и не хотела огорчать синьора. Ради него она запихнула в грудь новый силикон, еще интересней прежнего, и выставила напоказ кусочек брачной простыни. Я разве не говорила, что Олька была тщеславна?

Жена миллиардера Исабель Рентара засверкала бриллиантами чистейшей воды на скучных благотворительных балах в разных частях света, фальшиво любезничала с порнодивами на охраняемых целой армией тусовках, протирала юбки от Christian Dior и Armani в вип-ложах ипподромов, вполне искренне прижимала к груди малюток из сиротских приютов, брезгливо поила бульоном с ложечки обитателей хосписов. И, конечно, начисто лишала интеллекта всех присутствующих мужчин. Во славу ее красоты они готовы были дерзко нырнуть хоть в Бермудский треугольник. Осталось прибавить, что по Ольке сходила с ума футбольная команда ее мужа, в полном составе. Эти знаменитые южные парни, чьи бутсы и контракты стоят столько, сколько нам и не снилось... Хотите сказать, за меня горланит зависть? Так и быть, соглашусь. Но эта девушка скорее мулатка, чем эбеновая.

...Когда-то Олька мечтала жить в мире, где все счастливы, а если еще нет, то до счастья — всего лишь крохотный шаг. Олька попала в этот оазис. И решила сделать его еще более совершенным. Чтобы не вполне счастливые люди смогли, наконец, совершить тот самый шажок. На деньги мужа — о, синьор ни в чем ей не отказывал! — она купила островок в одном из архипелагов, куда в массовом порядке еще не доплыли ослепляющие айсберговой белизной яхты и не долетели частные самолеты. Это был остров, населенный рыбаками и ловцами жемчуга.

Так вот, Олька приобрела остров и каждому жителю, которых, по правде сказать, было немного, подарила по маленькому алмазу. Но аборигены не оценили ее доброты. Они не признавали иных ценностей, кроме жемчуга. И не знали,

что щедрая синьора выросла в бараке с тонкими стенами и скрипучим деревянным полом, где за занавеской с увядшими розами алкоголик дядя Миша каждую ночь любил женщин в дешевых чулках. Ловцам жемчуга не нужны были подачки миллионерши. И они вывалили на походный Олькин «Кадиллак» целый грузовик коровьего дерьма, а после сожгли ее благотворительную столовую, где днем и ночью подавали горячий суп и блины с капустой.

Сказать, что Олька расстроилась, значит, промолчать. Железобетонное величие американской Каховки, нависшей могучей грудью над Гудзоном, ничто в сравнении с отчаянием, которое заполнило ее душу. Олька Рентара поняла: никто не может изменить несовершенный мир, даже если его деньги не помещаются на всех трех палубах «Титаника». Ольку перестал радовать игривый блеск камушков, а помпезные тусовки показались скучными и — вы уже догадались? — фальшивыми! Да, представьте, такое случается. И моя зависть тут ни при чем... А синьор, который и раньше не вызывал особого волнения в Олькиной груди, стал ей противен. По крайней мере, мне хочется так думать. А ведь еще немного, и Олька смогла бы его полюбить...

...Да, я надолго потеряла Ольку из виду... Наша переписка прервалась сразу после ее отъезда в Штаты, и я подозревала, что она вламывает проституткой в каком-нибудь борделе или сгинула от передоза. Но когда в журналах замелькало Олькино лицо и прочие части тела и появились описания слезоточивых моментов ее отношений с синьором Рентарой, я поняла, что должна поехать к ней. Нет, я не собиралась брать взаймы пару-тройку миллиардов на открытие казино в Вегасе. А может, зря? Уж в такой мелочи Олька бы мне не отказала.

Я нашла ее в экстравиповой психиатрической клинике, где гостей поили чаем из кружек дорогущего фарфора какой-то китайской династии. Олька мне обрадовалась. Это была та же Олька с теми же барачными насекомыми в черепушке, мечтами об идеальном мире и прочей ерундой. Минус очки, лимузин и похоть половины человечества. Плюс странное для Ольки безразличие к лучшим друзьям. Я имею в виду бриллианты, а не себя.

Я оставалась с Олькой до ее выхода на волю. Рентара прилетел за исцелившейся от душевной раны супругой на личном самолете. Мускулистые парни в белых носках, ликуя, дотащили Ольку до трапа, и я не успела сказать, зачем приехала. Синьора и ее муж тянули меня в гости, но я решила, что им без меня не будет скучно.

Олька помахала мне из-за толстой линзы иллюминатора и уже через несколько минут поняла, что ей нечего больше хотеть. Олька осознала это, пролетая над Атлантикой на собственном самолете, с мужем и его футбольной командой. И что, вы думаете, она сделала? Закрыла ладонями глаза пилоту, как закрывала их мне, когда мы играли в жмурки. Самолет упал в воду — какие тут варианты, когда вокруг сплошная зеленая жижа? — и опустился на дно вместе с Олькой, ее магнатом и его командой. В каком-то смысле она вернулась туда, откуда пришла. На самое дно.

Бортовой самописец, конечно, не нашли. Модные журналы усердно расфасовали подробности трагедии в аппетитный глянец и заработали неприлично много денег. Таблоиды приправили сочную, как слегка обжаренный стейк, историю перцем и получили суперприбыль. И они были правы. Я имею в виду прибыль. Не правы журналисты были в одном: они не потрудились узнать, что на самом деле произошло на борту маленького белого самолета. А я знаю и не собираюсь на этом зарабатывать.

Впрочем, мои знания уже ни для кого не важны. Они ничего не изменят. Потому что история блестящей синьоры закончилась, как ни крути. Ольку Рентару съели рыбы, вот и вся сказка. Миллионершу не смогли достать со дна морского, потому что самолет разлетелся вдребезги. Аквалангисты отыскали тела синьора Рентары и нескольких его футболистов. Прочие супермены не покинули свою богиню даже после смерти.

Я могу еще немного вас позабавить, сказав, что рыбки не смогли разгрызть великолепные бриллианты синьоры. Не по зубам пришлась им и силиконовая грудь утопленницы. Для полноты картины могу сообщить, что левый имплан-

тат Ольки вынесло штормом к ногам старого-престарого рыбака. Тот сослепу не оценил дар моря и пнул его обратно в воду, приняв за медузу. Правый же имплантат продырявил клешней глубоководный краб и, вероятно, остался доволен этой победой. А бриллианты так и остались лежать на дне, рядом с Олькиным скелетом, обглоданным рыбами. Лучшие друзья девушки навсегда остались с ней. По крайней мере, Олька в последние мгновения жизни, хватая зеленую воду аппетитными губами, была в этом уверена.

Откуда я это знаю?

Да потому, что я вот этими руками насыпала в самолетный бак крупного морского песка. Как в пластмассовое ведерко, когда мы с Олькой были детьми. Это я, а не она, плаваю в акваланге среди скользких рыб, собирая в пластиковый пакет бриллианты синьоры. Свободная и одинокая, как рыба. И вот что я вам скажу. Лучшие друзья девушки — рыбы. Они как никто умеют молчать. Только им я рассказала, что мальчик с лицом Аполлона, который повесился в тюрьме, был моим братом. Но рыбы никому об этом не скажут. Им нет дела до моей мести и Олькиных несбывшихся надежд.

Да и кто послушает каких-то там рыб?

Странный

Странный он, наш покойничек. Всю жизнь был странным. Будто всякий раз сворачивал на кривые тропки, которые нелегкая предусмотрела специально для него.

Вот и сейчас ему упокоя нет: лежит, закинув ногу за ногу, и ни за что не хочет приличное положение принять. Ноги-то еще полбеды. Мы больше за руки боялись. А ну как раскинет их да в гробу не поместится! Так мы ему руки на груди связали, чтоб на погосте чего не учудил, церемонию чтоб не нарушил.

Да, странный он, всегда был странным... И жизнь свою так же завершил. Все равно что кляксу поставил вместо точки.

Помянем его. Прими, Господи, раба твоего непутевого. Не взыщи уж: какой есть, такого и прими. Царствие ему небесное, покойное местушко...

До поры до времени странность, засевшая в нем, как стальной крючок в губе рыбины, никак не проявлялась. Впервые она намекнула о себе, когда он, с лыжами наперевес, запрыгнул в последний вагон скорого поезда «Барнаул — Владивосток» и исчез, словно утонул в снегу, падавшем так густо, что, казалось: нет на свете ни поезда, ни лыж, ни поселка, ни долговязого чудака в рыжем тулупе. Вообще ничего, кроме снега.

Следующие два дня Прасковью Тихоновну, его мать, никак не могли оттащить от рельсов, разрезающих поселок на две почти равные части. Пока она рыдала, не слушая утешительное кудахтанье баб, все вокруг оставалось таким же нелепым, как всегда: по левую сторону от насыпи желто дымил завод, где производили вонючие удобрения, по правую — нахохлились уродливые дома и железнодорожный вокзал, построенный человеком с угловатым воображением. Человеком, из множества архитектурных форм признавшим лишь аскетическое величие мавзолея Хеопса.

В бревенчатом исполнении пирамидальная станция Николаевка получилась не такой монументальной, какой ее замыслил шабашник — студент архитектурного института, удравший от своего творения первым же поездом куда подальше. Но прежде чем раствориться в пространстве, человек с воображением умудрился содрать с председателя поселкового совета двадцать тысяч казенных денег за проект. На первых порах комиссия из района не хотела принимать па-

фосную постройку. Однако, прикинув, что пирамиду дешевле утвердить (если уж не на века, то хотя бы до приезда следующих приемщиков), чем стереть с чумазого лица поселка, председатель подписал акт, в коем уменьшенная копия фараоновой усыпальницы означилась железнодорожной станцией, должной выполнять функции, присущие казенному сооружению. Позади станции, как уже было сказано, располагался завод, напротив — домики, увязшие в снегу по самые брови, а на рельсах, у подножия пирамиды, возле окошка с надписью «Касса», оплакивала отъезд непутевого сына безмужняя красивая Прасковья.

Когда, гремя и лязгая, к перрону причаливал очередной товарняк, здоровенный мужик Тимофей Егорьев, который при желании мог сдвинуть с места примерзший к путям локомотив, легко поднимал безутешную Прасковью и, баюкая, держал на руках, пока поезд не улетал в туманные дали. После чего Тимофей бережно укладывал Прасковью обратно на рельсы и отходил грузить уголь.

...Выплакав все слезы, Прасковья отряхнула снег с тулупа и отправилась домой, на ходу бросив Тимофею: «Он вернется».

И он, действительно, вернулся. Через пару лет, в такой же примерно день, когда смешались небо и снег. Он выпрыгнул на ходу из спального вагона скорого поезда, прижимая к груди хрустальную вазу — награду за победу в чемпионате страны по лыжам.

Прасковья не упрекнула сына за побег, понимая, каких душевных трудов стоит отказ от будущего, сверкающего олимпийским золотом и хрусталем. Она поставила вазу на подоконник, чтобы соседи могли ее видеть. Каждый день Прасковья смахивала индюшиным пером пыль со сверкающей поверхности и тяжко размышляла о неожиданном отъезде и триумфальном возвращении сына. Она знала: тот никогда не скажет, зачем уехал и почему вернулся. Такой он у нее, странный...

В день возвращения ему исполнилось двадцать пять. Через неделю он устроился рабочим на завод удобрений, и уже через месяц его единственная странность — необъяснимый отказ от блестящего будущего — забылась.

О ней вспомнили в апреле.

В тот день Тимофей Егорьев в припадке белой горячки гонял хворостиной по мосту, что над плотиной, одолевавшую его нечисть. Черти попались вертлявее и глумливее, чем обычно. Они выманили Тимофея за перила и намотали его бороду на ржавую скрипучую балку, нависшую над рекой. Сами же, извиваясь и хихикая, попрыгали в воду. А Тимофей остался. Трезвый, как никогда, он лежал на раскачивающейся железяке и вспоминал покойного кота, которого сбросил с плотины, надеясь отучить от дурной склонности к воровству цыплят. Сорокапятилетний Тимофей Егорьев не хотел повторить жалкую судьбу животины.

На всякий случай Тимофей мысленно распрощался со своей непутевой жизнью, попросил прощения у доброй солдатки Анфисы, на которой вот уже несколько лет обещал жениться, с непередаваемой грустью подумал о чистом, как слеза начальника станции, недопитом самогоне и еще о некоторых, очень личных, вещах. Потом, стараясь не глядеть на быструю воду, тихонько завыл — без всякой надежды на то, что кто-нибудь его услышит.

Да, Тимофея никто не услышал. Но его *увидел* один человек — сын Прасковьи, пришедший к реке за глиной для лепки свистулек в виде козочек, курочек и женщин в кокошниках, с круглыми грудями. Заметив Тимофея, чемпион взлетел на мост, словно на пьедестал почета. Он схватил Егорьева за плечи и, резанув его бороду ножом, которым ковырял грунт, втащил за перила. Серо-бурая от глины харя спасителя Тимофею не понравилась, и тот потерял сознание. По-видимому, Егорьев решил, что это бес вернулся за ним со дна реки.

Чемпион же ничуть не растерялся. Он взвалил громадного Тимофея на спину и через весь поселок поволок в распивочное заведение, стены коего — для лучшей ориентировки страждущих — были выкрашены в неугасимый синий цвет. В этом храме Бахуса за засиженной мухами стойкой, среди увядших рыбьих хвостов и слезящихся бутербродов служила народу добрая и приветливая, креп-

ко пахнущая пивом и селедкой буфетчица Груша. Один лишь голос ее, подобный нескольким трубам Иерихона, приводил в чувство и мертвецки пьяных, и похмельных, и сочувствующих.

Брякнув Тимофея об пол, чемпион сказал Груше: «Позаботься о нем» — и удалился, надо полагать, за глиной для свистулек. Не взглянув даже на заботливо поставленную перед ним кружку — старую, но довольно прозрачную еще посудину, до гладкости краев вылизанную посетителями, наполненную жидкостью цвета лошадиной мочи, с мягко лопающимися пузырьками могучей пены...

«Странный он, — заключили соседи, узнав историю спасения Тимофея Егорьева. — Странный! Человека выручил, а благодарности не требует...»

Начальник станции и председатель поселкового совета, желая устранить эту несправедливость, собрались было ходатайствовать перед важными чинами из района о награждении сына Прасковьи почетной грамотой и поездкой на курорт, но за хлопотами о благополучии населения запамятовали. Забыли и жители поселка. Все, кроме Тимофея.

Но что значит какой-то там Тимофей, пусть даже крепкий и бородатый, с ручищами, как ковши экскаватора, пред мраморным ликом вселенской бюрократии... Клоп, не более.

А что же наш чемпион, сбежавший от селедочно-сивушной благодарности посетителей пивной, громовых причитаний Груши и пьяных слез очнувшегося Тимофея? Ему стали привычны побеги от славы? Нет. Он был страшно напуган, этот мальчик, не видевший ничего, кроме белой лыжни, и не едавший ничего слаще репы. Волоча тяжелого, как ржавый паровоз, Егорьева, он впервые ощутил в себе странность и испугался ее, ибо она с ним заговорила.

— Странный ты, — ласково сказала она.

Поскольку вокруг никого не было, а голос звучал в ушах и был женским, чемпион забеспокоился: уж не заразна ли белая горячка, не взяла ли она и его в оборот заодно с Тимофеем?

— Люблю странных, — поведал тот же голос, до умопомрачения прекрасный.

Чемпион заподозрил было в чревовещательстве свою ношу и даже встряхнул ее, но чугунный Тимофей пребывал в глухих дебрях обморока, о чем свидетельствовали неясное выражение его лица и неподвижное состояние конечностей.

Вот почему, невежливо уронив Егорьева на пол, чемпион бросился бежать. Он надеялся избавиться от наваждения. Но оно приклеилось, как банный листок, вцепилось, точно злобная собачонка, и, похоже, вовсе не собиралось его покидать.

— Заживем мы с тобой теперь, — торжествующе шептала невидимая женщина.

Чемпион испугался так, что уже готов был намочить почти новые брюки. Но он нашел силы расстегнуть ширинку и с невыразимым облегчением полил роскошную лебеду у забора Анфисы.

— Эх, заживем! — торжествующе звучала женщина в голове.

— Кто ты?! — выдохнул он.

— Твоя странность, — хихикнула она.

— Вылезай, чертовка!

Его крику позавидовала бы сама Груша, но оценить данный голосовой раскат смогли лишь цепные кобели. Вскочив на крыши своих будок, псы захлебнулись паническим лаем.

— Это еще зачем? — удивилась странность. — С тобой родилась, с тобой и на погост... Слабая я раньше была, сонливая. А теперь пробудилась. Спасибо Тимофею, тяжелый оказался, как боров. Эх, заживем...

Для начала он уволился с завода, расколол об пол свою чемпионскую вазу и сменил имя, назвавшись, не приведи Господи, Аргустусом.

«Странно все это», — решила Прасковья, но вмешиваться не стала.

Однажды она сказала сыну, что пора бы ему жениться, и тот привез из трех населенных пунктов районного значения четырех женщин, с которыми зажил во грехе в доме Прасковьи.

Странное семейство Аргустуса кормилось натуральным хозяйством. Он лично пас коз, растил капусту и собирал грибы. И, что самое странное, не пил... Тимофей Егорьев на правах неизлечимого холостяка пробовал было отговорить своего спасителя от богопротивных уз, но тот его и слушать не стал. Председатель поселкового совета тоже сделал попытку образумить односельчанина: предложил ему «козырное» место массовика-затейника в местном Доме культуры, но Аргустус лишь улыбнулся и прошептал что-то невразумительное себе под нос, будто советовался с кем-то.

...Жители поселка быстро забыли «паспортное» имя чемпиона и иначе, как Странным, его не называли. Если бы они решили задуматься о причудах Аргустуса, то пришли бы к выводу, что его былые «странности» вовсе ими не были и лишь на фоне новых приобрели характер предпосылок. Но соседей больше волновал настоящий момент, в котором Странный живет «не по-людски, нескромно, не как все».

Что до Аргустуса, то мнение общественности, каким бы оно ни было, его ничуть не волновало.

С помощью полюбовниц он соорудил просторный сруб рядом с пирамидой станции и заперся в нем, творя безобразие и шарлатанство. Безобразие выразилось в том, что женщины родили Аргустусу пятерых сыновей — таких же ненормальных, как отец, и похожих между собой, словно дети одной матери. Шарлатанство проявилось в ненаучных опытах в доме Странного, едкий дым от которых волнами накатывал на поселок, соперничая по интенсивности со зловонием завода удобрений. Вместе с дымом по улицам витали слухи, будто Странный бьется над формулой живительного зелья, могущего исцелять от всех болезней и даже воскрешать из мертвых.

Формулу эликсира жизни, как известно, пытались вывести многие чудаковатые представители рода людского, но, судя по запаху вареного лука и жженой резины, Аргустус ближе прочих подошел к решению этой задачи.

Жителей поселка почему-то не радовали, а наоборот — пугали успехи Странного. Над столиками Грушиной пивной испарялось мнение, подкрепленное якобы свидетельством третьих лиц, будто Аргустус, упорхнув из поселка на два года, вовсе не на лыжах катался, а находился в услужении у некоего старца, насылающего порчу и сглаз при помощи стертого в пыль кошачьего хвоста. От чародея Странный, дескать, и нахватался всякой шарлатанской гадости.

Слыша такие разговоры, Прасковья помалкивала об исписанных мелким почерком листках, которые еще до побега сын обнаружил на дне сундука с ее приданым. Листки принадлежали отцу Прасковьи, коего она совсем не помнила, но который, судя по рассказам ее матери, был странным до неприличия...

Через пять лет в поселке промелькнул слушок, будто зелье испытано на полюбовницах Странного и результат этих опытов впечатляет. Говорили, что и сам Аргустус по утрам принимает эликсир вместо касторки. Иначе почему Странный ни с того ни с сего открыл двери своего дома для сирых и убогих? Он был рад каждому из них, а его женщины стирали грязные лохмотья оборванцев и лечили (не иначе, как зельем) гнойные язвы на их заскорузлых ногах. В благодарность — каждую пятницу — убогие, визжа и улюлюкая, таскали Аргустуса на руках по поселку, как языческого идола, чему тот ничуть не противился.

Тимофей Егорьев, привыкший к общению с чертями, уверился, что в Аргустуса вселился нечистый. Наверняка бесяка нахально просочился через ноздрю в существо чемпионово, когда тот спасал Егорьева! Чувствуя за собой вину перед Аргустусом, Тимофей попытался изгнать рогатого при помощи свечи и ладана. Но злые дети Странного, увидев крадущегося по палисаднику Егорьева, протянули веревку у входа в дом, и бедный экзорцист грохнулся на пороге с высоты своего роста. Тимофей выронил свечу, и та, закатившись под кровать, подпалила занавеску. Огонь перекинулся на широченное ложе греха, где с четырьмя своими женами спал Странный. Всем им, а также детям, удалось спастись, но огонь начисто слизал деревянный дом, а заодно и железнодорожную станцию.

Утрата последней вызвала облегчение в умах районного руководства, которое в приступе благодарности подумывало премировать Тимофея самогонным аппаратом последней модели — за неоценимый вклад в дело утилизации неисторических построек. Но, поразмыслив, начальство решило истратить казенные деньги с большей пользой — на городских женщин — и укатило в райцентр, откуда изредка присылало указы и распоряжения. Одна из этих бумаг сообщала, что обгоревший скелет пирамиды не подлежит сносу и будет оставлен в назидание потомкам — как пример необузданной странности.

...Пока горел дом Странного, никто, кроме Егорьева и семейства Аргустуса, не заливал огонь водой. Жители поселка заперлись в пивной Груши и затеяли совет. Вече продолжалось всю ночь, а наутро решение народа достигло состояния зрелости: Аргустус с семейством должен покинуть поселок.

Громогласная Груша сняла пропахший дрожжами и рыбой передник, пригладила гребнем волосы и отправилась к Странному, чтобы сообщить ему мнение общественности.

Но она застала Аргустуса за совершенно неприличным занятием. Вместо того чтобы утешать чумазых жен и детей, которые рыскали по пепелищу, собирая уцелевшее имущество, Странный нарезал зеленый лук и, обливаясь слезами, давил его в ступке.

Аргустус выслушал Грушу с неясной улыбкой, вытер слезы рукавом, пошептал что-то, будто про себя, и внимательно прочел документ, предписывающий ему «убраться с детьми и полюбовницами из п. Николаевка в трехдневный срок». Затем передал бумагу женщинам и сыновьям, которые так же серьезно ее изучили. После чего на глазах парламентерши мелко изорвал бумажонку и втоптал обрывки в пепел своего жилища.

Груша поняла, что Аргустус не собирается выполнять ультиматум соседей. В тот же день она сделала многозначительный визит к Прасковье, надеясь, что та уговорит свое дитя перебраться в иные, менее населенные приличными людьми, места. Однако Прасковья, как и ее странный сын, не вняла гласу народа.

При помощи сирых и убогих Странный выстроил новый дом и пригласил в него жить свою мать. Убогие полюбили Прасковью и иногда, вопя, таскали ее, сидящую на стуле, по поселку.

Отчаявшиеся николаевцы призвали на помощь батюшку в черной рясе. Переступив порог дома Странного, святой отец бросился бежать, нырнул в грязную водицу пруда, выскочил и пропал в поле...

Надо ли говорить, что едва новый дом Странного получил стены и крышу, Аргустус возродил луковую плантацию и продолжил опыты по изготовлению зелья? По словам убогих, изредка посещавших распивочную Груши, Странный наконец понял, что основным ингредиентом чудесного бальзама должны быть не перья лука, а его цветки. Вероятно, сирые говорили правду, ибо дым, время от времени наполнявший поселок, стал менее едким.

...А недовольство николаевцев росло и даже приняло вполне конкретные очертания. Пивная Груши стала штабом, где целыми днями, забыв о семьях, собирались те, кому противен образ жизни Аргустуса, в особенности — его непонятные опыты. Целыми днями честные граждане пытались угадать, зачем убогие приволокли на задний двор Странного несколько баллонов сжатого газа. А однажды жители поселка пришли к жуткому выводу, будто странность стала заразной: дважды в огороде Аргустуса был замечен Тимофей Егорьев, срывавший цветки лука и сосредоточенно растиравший их пальцами. На вопросы соседей Тимофей ответил мычанием и вращением глаз. Обвинять Егорьева в сговоре со Странным люди не рискнули — главным образом из-за кулачищ Тимофея...

В один из дней, когда ненависть к Странному вилась, смахивая пустые кружки, над столиками Грушиной пивной, туда явился Странный. Он сиял, как самовар, и выглядел еще более ненормальным, чем обычно. Провожаемый недобрыми взглядами, Аргустус попросил кружку пива и залпом ее выпил. После чего, не говоря ни слова, покинул запотевшие от всеобщего напряжения синие стены.

Визит Странного в распивочную вдохновил общественность на дерзкий шаг. Под руководством Груши была составлена жалоба на имя руководителя района, в коей содержалось простое перечисление антиобщественных странностей Аргустуса и маячила просьба разобраться с чокнутым гражданином и его семейством по справедливости: запереть Странного с женами в сумасшедшем доме или, на худой конец, выслать на поселение в какой-нибудь дикий край, а невинных деток поместить в интернат... Буфетчица Груша отправилась на почту, чтобы отослать бумагу куда следует.

Но ей не суждено было бросить белый конверт в синий ящик. Выйдя на крыльцо, Груша увидела картину, от которой жидкость в ее жилах сначала закипела, затем понизила градус до температуры крови лягушки... В небе над пивной висела огромная штуковина, похожая на вытянутую редиску. Буфетчица почувствовала, что ее знаменитый голос никак не хочет покидать горло. Над территорией Груши нависла и «дышала» явная угроза — непонятная и от этого еще более жуткая...

Груша привыкла действовать быстро и без сожалений. Подобно шаровой молнии, метнулась она к барной стойке, за которой висел, ржавея, дробовик ее покойного мужа. Сорвав ружье с гвоздя, Груша выскочила на крыльцо, прицелилась и пальнула в гигантскую редиску.

Короткий мужской вскрик. И сразу за ним — женский. И вот к ногам изумленной Груши прямо с неба свалился Странный с простреленной грудью, а сморщенная редиска с тихим свистом поплыла в сторону реки...

Голос, подобный сирене ПВО, вернулся к доброй Груше. Причитая, она затащила Аргустуса в пивную и уложила на стол, где Странный, по-бабьи ойкнув, испустил дух.

В распивочной толклись убогие, оплакивая своего идола. Они объяснили Груше, что Аргустус сшил дирижабль, надеясь отправиться на нем с женами и детьми вокруг света, чтобы орошать землю и населяющих ее существ живительным зельем. В день, когда его настигла погибель, Странный впервые испытал цеппелин в воздухе...

Ни жены, ни дети Аргустуса, ни даже Прасковья за его телом не пришли. Семейство Странного исчезло — внезапно и необъяснимо, как некогда пропал и он... Дом Аргустуса выглядел нежилым, и лишь однажды, под вечер, в огороде мелькнул старший сынок Странного, который срывал и складывал в подол рубахи фиолетовые и белые цветки лука. За спиной мальчика маячил Тимофей Егорьев. Оба исчезли еще до того, как жители поселка успели к ним приблизиться.

Да, странный он, наш покойничек. Всегда был странным... И жизнь свою непутевую так же завершил. Все равно что кляксу поставил вместо точки.

— Пора! — раскатисто рявкнула Груша.

Они выволокли гроб с телом Странного из синестенной пивной и, торопясь, потащили на кладбище. Но тяжелое предчувствие неизбежности, которое повисло над поселком, рискуя пораниться об остов сгоревшей пирамиды, заставило их остановиться.

Светлый дождь позолотил их лица и руки, и люди увидели надвигающийся цеппелин с черной заплаткой на боку. Дирижабль заслонил небо, и они поняли, что злые дети и жены Странного, а с ними Прасковья и Тимофей Егорьев, хохоча, распыляют в воздухе зелье с немыслимо прекрасным запахом, ничуть не похожим на слезоточивые луковые испарения. Люди подставили лица этому чудесному дождю и плакали так, словно впервые почувствовали сладость слез. Как если бы им в глаза капал свежий и горький луковый сок.

Странный улыбался, уставившись в небо, и, казалось, шевелил губами. Но почему-то не торопился воскресать...

Аннотации научных статей

Зара Абдуллаева. Аутентист

Рецензия на картину Михаэля Ханеке «Любовь». Автор анализирует тонкую материю фильма, вскрывает его глубинные смысловые пласты, подчеркивая особое новаторство Ханеке — содержательного, а не стилистического толка. По мнению критика, историзм режиссера — дирижера-аутентиста — в этой картине актуализирует мировоззренческую и этическую проблематику.

«Любовь», Михаэль Ханеке, новаторство, историзм, аутентист, этическая проблематика

Антон Долин. Некелейное

Рецензия на новую картину Кристиана Мунджу «За холмами», основанную на реальном случае, описанном в документальной прозе Татьяны Никулеску Бран. Исследуя эстетическую, содержательную и смысловую стороны этой современной драмы, повествующей о любви, отчуждении и взаимоотношениях человека с религией, а также ее персонажей, критик раскрывает особенности художественного мира румынского режиссера.

«За холмами», Кристиан Мунджу, Татьяна Никулеску Бран, современная драма, отчуждение, религия, любовь

Олег Зинцов. Представлять

Рецензия на фильм Леоса Каракса Holy Motors. Критик, исследуя многослойное, магическое пространство картины, выявляет уникальные черты режиссерского метода Каракса и особенности его персонажей, выстраиваемые им в экранном пространстве отношения игры и реальности, жизни и небытия.

Holy Motors, Леос Каракс, магическое пространство, метод, игра, реальность, небытие

Елена Плахова. Битва в телесах

Рецензия на картину Карлоса Рейгадаса «После мрака свет». Критик подчеркивает особенности новой работы режиссера — стопроцентно поэтического кино образов, — рассматривает его формальные, эстетические и смысловые аспекты, особую логику монтажа, исследуя через него причудливый сюрреалистический мир, создаваемый режиссером.

«После мрака свет», Карлос Рейгадас, поэтическое кино образов, интерпретация, логика монтажа, сюрреализм

Лариса Малюкова. Чужой

Рецензия на картину Томаса Винтерберга «Охота». Автор прослеживает эволюцию творчества датского режиссера и анализирует его новую актуальную работу, в которой Винтерберг исследует нравы современного общества, подчиненного ритуалам, парализующей магии слов, а также ряд социально-психологических проблем, мотивы вины и невиновности, истины и лжи, жестокости и смирения.

«Охота», Томас Винтерберг, эволюция, современное общество, социально-психологические проблемы, ритуал, ложь

Игорь Сукманов. Математический импрессионизм

Рецензия на фильм Хон Сан Су «В другой стране». Автор изучает уникальное многомерное, почти математически выверенное кинематографическое пространство, создаваемое режиссером в каждом новом фильме, уникальность его методов и приемов, особенности развиваемых им эстетики и проблематики, исследует новую картину, ее персонажей и ее ключевые психологические нюансы в рамках этого пространства.

«В другой стране», Хон Сан Су, многомерность, математика, эстетика, психологические нюансы

Зара Абдуллаева. Обмен

Рецензия на картину Ульриха Зайдля — первую часть трилогии — «Рай: Любовь». Критик анализирует особое визуальное пространство картины, ее эстетические и смысловые аспекты, подчеркивая неоднозначность ее трактовок. Исследуя ключевую для фильма тему тотального одиночества, критик отмечает беспощадность позиции режиссера, отсутствие в его взгляде лиризма и сочувствия к героям.

«Рай: Любовь», Ульрих Зайдль, визуальное пространство, эстетика, тотальное одиночество, лиризм, сочувствие

Стас Тыркин. Небеса могут подождать

Рецензия на картину Кена Лоуча «Доля ангелов». Критик исследует пространство новой работы британского режиссера, особенности создаваемых им персонажей, их психологию и поведение, рассматривает картину с социальной, психологической и эстетической точек зрения, а также анализирует ее в контексте всего творчества режиссера.

«Доля ангелов», Кен Лоуч, персонаж, психология, социальные аспекты

Нина Спутницкая. Welcome, или Посторонним вход воспрещен

Рецензия на картину «Королевство полной луны» Уэса Андерсона. Автор исследует уникальный герметичный, красочный и гармоничный кинематографический мир режиссера как некую уникальную «экосистему», населенную почти сказочными персонажами. Критик также исследует основные сюжетные перипетии и интриги, характеры и взаимоотношения персонажей, психологические и эмоциональные аспекты нового фильма Андерсона.

«Королевство полной луны», Уэс Андерсон, «экосистема», сказочные персонажи, интриги, характер

Игорь Сукманов. После Бога

Рецензия на картину Мишеля Франко «После Лусии», посвященная исследованию художественного мира режиссера и глубокому анализу его новой социальной и психологической драмы. Подробно изучая ткань фильма, ключевые мотивы любви, мести, жестокости, одиночества и вины, критик отмечает, что фильм преодолевает границы социально-критического документа, превращаясь в итоге в иносказательное высказывание.

«После Лусии», Мишель Франко, психологическая драма, месть, жестокость, социально-критический документ, иносказательность

Ольга Шакина. Дорога в прекрасной пустоте

Рецензия на фильм Джеффа Николса «Мад». Критик исследует художественный мир и особенности творческого метода американского режиссера, обращающегося не к экзистенциальному, а к трансцендентному, а также прослеживает эволюцию его героев, рассматривая «Мада» в контексте всего творчества Николса.

«Мад», Джефф Николс, творческий метод, эволюция, трансцендентное

Александр Рубцов. Большое представление для взрослых

Автор исследует нынешнюю политическую и идеологическую ситуацию в России, проводя параллели с театральным представлением, при этом рассматривая политический театр власти в России в более широком историческом контексте. Исследуя «жанровые особенности», масштаб, качество и цели этой причудливой постановки, Рубцов отмечает, что сама по себе подобная постановка не способна стать стратегией.

Политическая ситуация, театр власти, Россия, схемы развития, стратегия

Елена Стишова. Призрак Иуды. Триптих

Исследование картины «В тумане» Сергея Лозницы. Критик рассматривает новую работу режиссера с различных точек зрения и в широком кинематографическом контексте, сопоставляя ее с фильмами «Проверка на дорогах» Алексея Германа и «Восхождение» Ларисы Шепитько, раскрывая ее глубинные смыслы, нарративные особенности и уникальные черты минималистичной поэтики режиссера. Автор также исследует методы создания Лозницей уникальной духовной реальности, а также его работы с историческим и литературным материалом.

«В тумане», Сергей Лозница, кинематографический контекст, нарративные особенности, духовная реальность, поэтика

Сергей Муратов. Культурная контрреволюция

Автор исследует феномен нынешнего современного телевизионного документального кино, его особенности, достоинства и недостатки, прослеживает его эволюцию и пытается определить основные процессы, его формирующие. Отмечая, что сегодня документальное телекино стало продолжением вещательной политики телевидения, ее стратегическим оружием, автор утверждает, что телекино как социального и эстетического явления экранной журналистики в наше время больше не существует.

Телевизионное документальное кино, вещательная политика, телевидение, социальное явление, журналистика

Daniil Dondurei — Lev Karakhan — Andrei Plakhov

Festival of despair?

Cannes-2012.

Zara Abdullayeva

The Authentist

Review of Michael Haneke's AMOUR (Germany — France — Austria). The author analyzes the subtle texture of the film, pointing out its profound semantic layers, stressing peculiar Haneke's innovation — that of not stylistic, but notional order. The critic argues, that historism of the helmer — being a conductor-authentist — actualizes his world outlook in an ethical key.

AMOUR, Michael Haneke, innovation, historism, authentist, ethical key

Anton Dolin

Out of private zone

Review of Cristian Mungiu's DUPÃ DEALURI (Romania), based on a real fact, described in Tatiana Niculescu Bran's non-fiction story. Investigating aesthetical and notional aspects of this contemporary drama about love, estrangement and interrelations of man and religion, as well as its characters, the critic discloses features of the artistic world of the Romanian filmmaker.

DUPÃ DEALURI, Cristian Mungiu, Tatiana Niculescu Bran, contemporary drama, estrangement, religion, love

Oleg Zintsov

To imagine

Review of Leos Carax' HOLY MOTORS (France — Germany). Analyzing multilayered magical realm of the picture, the critic specifies unique features of the director's creation and peculiarities of his characters; the relations of game and reality, life and non-being built in the screen space.

HOLY MOTORS, Leos Carax, magic realm, creation, game, reality, non-being

Elena Plakhova

Batalla en el cielo

Review of Carlos Reygadas' POST TENEBRAS LUX (Mexico — France — Netherlands — Germany). The critic accentuates flavours of the helmer's newest work — absolutely poetical cinema of images; considers its formal, aesthetical and notional aspects, a whimsical logic of cutting and analyzes through it a bizarre surrealistic realm, created by the director.

POST TENEBRAS LUX, Carlos Reygadas, poetical cinema of images, interpretation, logic of cutting, surrealism

Larisa Malyukova

The Alien

Review of Thomas Vinterberg's JAGTEN (Denmark). The author traces down evolution of the Danish director and analyzes his new actual work, in which Vinterberg explores habits of contemporary society, dependent on rituals, paralyzing magic of words as well as a certain number of socio-psychological problems, motives of guilt and innocence, truth and lies, cruelty and humility.

JAGTEN, Thomas Vinterberg, evolution, contemporary society, socio-psychological problems, ritual, lies

Igor Sukmanov

Mathematical impressionism

Review of Sang-soo Hong's DA-REUN NA-RA-E-SUH (South Korea). The author studies unique

multilateral, almost mathematically controlled cinema space, created by the director in every new film, uniqueness of his methods and techniques, peculiarities of the aesthetics and problems he treats; investigates the characters of the picture in question, its key psychological nuances within this space.

DA-REUN NA-RA-E-SUH, Sang-soo Hong, multilateral, mathematics, aesthetics, psychological nuances

Zara Abdullayeva

Change

Review of Ulrich Seidl's PARADIES: LIEBE (Germany — France — Australia) — the first part of trilogy. The critic analyzes specific visual space of the picture, its aesthetical and notional aspects, stressing ambiguity of its interpretation. Exploring the film's key theme of total loneliness, the critic marks ruthlessness of the helmer's position, absence of lyricism and sympathy in his attitude.

PARADIES: LIEBE, Ulrich Seidl, visual space, aesthetics, total loneliness, lyricism, sympathy

Stas Tyrkin

Heaven can wait

Review of Ken Loach's THE ANGEL'S SHARE (Gr Britain — France — Belgium — Italy). The critic considers the space of the new work by the British director, peculiarities of his personages, their psychology and behavior; examines the picture from social, psychological and aesthetical points of view and analyzes it in the context of the filmmaker's creation in a whole.

THE ANGEL'S SHARE, Ken Loach, personage, psychology, social aspects

Nina Sputnitskaya

Welcome, or For personnel only

Review of Wes Anderson's MOONRISE KINGDOM (USA). The author investigates unique hermetic world of the helmer as a certain ecosystem of its own, inhabited by almost fairy-tale characters. The critic also considers major plot twists and intrigues, characters and personages' interrelations, psychological and emotional aspects of the new film by Anderson.

MOONRISE KINGDOM, Wes Anderson, ecosystem, fairy-tale characters, intrigues, character

Igor Sukmanov

After God

Review of Michel Franco's DESPUÉS DE LUCIA (Mexico — France), devoted to consideration of artistic world of the director and profound analysis of his new social and psychological drama. Thorougly investigating the film's texture, the key motives of love, revenge, cruelty, loneliness and guilt, the author remarks, that the film overcomes the boundaries of socio-critical document, turning into an allegoric statement.

DESPUÉS DE LUCIA , Michel Franco, psychological drama, revenge, cruelty socio-critical document an allegoric statement

Olga Shakina

Road in beautiful emptiness

Review of Jeff Nichols' MUD (USA). The critic investigates artistic realm and features of the American filmmaker's creative method. It is specified, that the director deals not with the existential, but with the transcendental. Also evolution of the personages of MUD is traced down in the context of the helmer's creative perspective.

MUD, Jeff Nichols, creative method, evolution, the transcendental

Alexander Rubtsov

Great spectacle for adults

The author investigates contemporary political and ideological situation in Russia, drawing parallels with theatrical spectacle, though considering political theatre of power in this country in a broader historical context. Viewing genre features, scale, quality and targets of this whimsical production, Rubtsov records, that it cannot become a strategy in itself.

Political situation, theatre of power, Russia, schemes of development, strategy

Andrei Dementyev

Granny Sonya and Eisenstein

Personal rubric.

Carlos Reygadas:
«If I explain everything, I'll ruin Your freedom»
Interviewed by Marina Toropygina.

Carlos Reygadas:
«Form and contents are the same»
Conversed by Tatyana Iensen.

Elena Stishova
Ghost of Judas. Triptych
Investigation of Sergei Loznitsa's IN THE FOG. The critic examines the new work of the filmmaker from various points of view and in a broad cinema context, comparing it to the films ROAD CHECK by Alexei German and ASCENT by Larisa Shepitko, disclosing its deep ideas, narrative features and unique qualities of the director's minimalist poetics. Also methods of creating of unique spiritual realm and work with historical and literary stuff are considered.
IN THE FOG, Sergei Loznitsa, cinema context, narrative features, spiritual realm, poetics

Michael Haneke:
«I'm glad to have shot a simple film»
Interviewed by Dennis Lim.

Cristian Mungiu:
«Everything should be subject to hesitation»
Director on his movies.

Thomas Vinterberg:
«I've returned to myself»
Director on his movies.

Sergei Muratov
Cultural counterrevolution TV
The author treats phenomenon of contemporary TV documentaries, its features, merits and flaws, traces down its evolution and attempts at defying of the major processes which form it. Remarking, that today documentaries appear as continuation of the TV broadcasting policy, its strategic weapon, the author states, that TV-cinema as social and aesthetical phenomena do not exist anymore.
TV documentaries, broadcasting policy, TV, social phenomenon, journalism

Ekaterina Mavromatis
Shame
A script.

Andrei Migatchev
VHS
A script.

Marina Sasina
Among fish, or A girl's best friends
The cockeyed
Short stories.

Журнал издается при поддержке:

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

Научный совет журнала:

З.Абдуллаева, *к.иск.*, Ю.Богомолов, *к.иск.*, А.Голубовский, *к.иск.*, И.Гращенкова, *д.иск.*, Л.Гудков, *д.филос.н.*, Д.Дондурей, *к.филос.н. — председатель совета*, Н.Дымшиц, *к.иск.*, В.Зверева, *к.ист.н.*, А.Качкаева, *к.филол.н.*, С.Медведев, *к.ист.н.*, С.Муратов, *д.филол.н.*, А.Плахов, *к.иск.*, И.Полуэхтова, *д.соц.н.*, О.Рейзен, *д.иск.*, И.Рубанова, *к.иск.*, М.Теракопян, *к.иск.*, М.Туровская, *д.иск.*, Н.Цыркун, *к.филос.н.*, А.Шатских, *д.иск.*, М.Швыдкой, *д.иск.*, С.Экштут, *д.ист.н.*

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа» (телеканал «Перец»)

телеканала ТНТ

телеканала РЕН

телеканала «Петербург — 5 канал»

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Левченко
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы Елена Паисова, Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Шеф-редактор сайта www.kinoart.ru Инна Кушнарева
Арт-директор Людмила Мишунина
Фоторедактор Елена Плоткина
Корректоры Евгений Аввакумов, Галина Элькина
Маркетинг: Леонид Гурьян, Дина Назарова
Секретарь редакции Арина Лисицына
Дизайн обложки — Евгений Добровинский

•

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 14.07.12. Подп. к печати 25.07.12
Формат бумаги 70 x 100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75
Заказ 13657. ПО «Периодика»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

•

Рукописи, соответствующие тематике журнала, но не принятые к публикации, рецензируются по просьбе авторов

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

© Журнал «Искусство кино», 2012

5
ЗНАК
отличия

ЛЮБИМЫЕ ФИЛЬМЫ НА ПЯТОМ

дата: со ВТОРНИКА по ЧЕТВЕРГ

время: 22:25

реклама

РЕН
ПУТЬ
К ОЛИМПУ
Проект АЛИНЫ КАБАЕВОЙ
С 15 ИЮНЯ ПО ПЯТНИЦАМ И СУББОТАМ В 11.30.
СВИДЕТЕЛЬСТВО О РЕГИСТРАЦИИ СМИ ЭЛ № ФС77-48168 ОТ 30.12.2011 Г. РЕКЛАМА.

ЭД СТОППАРД ЛИЛИ СОБЕСКИ ДЖЕФФРИ ТАМБУР И МАКС ФОН СЮДОФ

7 СЕНТЯБРЯ
В КИНОТЕАТРАХ

МОСКВА 2017

ГОРОД БУДЕТ ЗАХВАЧЕН

@mail.ru

КРО ФИЛЬМ

Rutube

ТНТ

Реклама.

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы О.АРТЕМЬЕВОЙ, А.АФАНАСЬЕВА, И.БОБЫЛЕВА, Ж.ВАСИЛЬЕВОЙ, О.ЗИБОРОВОЙ, Л.КАРАХАНА, А.НОВОЖЕНОВОЙ, Н.ПАЛЬЦЕВА, Д.САВЕЛЬЕВА, Н.СПУТНИЦКОЙ, С.СЫЧЕВА, К.ТАРХАНОВОЙ

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Прокат: перезагрузка. Итоги деловой игры

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

ММКФ-2012
«КИНОТАВР»-2012

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ОЛЬГА АНДРЕЕВА
РОМАН КОРНЕЕВ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ЭРНСТ ЛЮБИЧ
ЭКТОР БАБЕНКО

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Теория современного искусства
Художественные формы революции: от джентрификации к оккупации
«Фауст» Александра Сокурова

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

Американские модели в российском кино

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

ЛЕОНИД ПАРФЕНОВ

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Константин Костенко. МЕРТВЫЕ НЕ СМЕЮТСЯ

2 0 1 2